

# ARS HUNGARICA

2000/1







# ARS HUNGARICA

---

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK  
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN  
OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY  
THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

---

2000. XXVIII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET  
BUDAPEST, ÚRI U. 49. 1014. T: 375 9011/538 FAX: 356 1849

SZERKESZTŐ:

**TÍMÁR ÁRPÁD**

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

**DÁVID FERENC**  
**GALAVICS GÉZA**  
**MAROSI ERNŐ**  
**PATAKI GÁBOR**  
**WEHLI TÜNDE** (Szemle)

Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Roznai Zoltán

---

A borítón **Legyező az 1772/73-as eszterházi ünnepségekre.**  
(Eisenstadt/Kismarton, Esterházy hercegi gyűjtemény)

# TARTALOM

## TANULMÁNYOK

<i>Marosi Ernő</i> : Az árpád-kori művészet és a Művészettörténeti Kutató Intézet .....	5
<i>Wehli Tünde</i> : A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez .....	19
<i>Kerny Terézia</i> : A szepeshelyi szárnyasoltárokról .....	27
<i>Galavics Géza</i> : Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészet-történeti forrás .....	37
<i>Dávid Ferenc</i> : Eszterháza belső terei .....	73
<i>Sisa József</i> : Vajdahunyad várának 19. századi restaurálásáról .....	97
<i>Gellér Katalin</i> : Rippl-Rónai kapcsolata a Mallarméval, s körével .....	109
<i>Szabó Júlia</i> : Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban .....	121
<i>Tímár Árpád</i> : Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban .....	135
<i>Majoros Valéria</i> : Magyarok a 30-as évek Párizsában Henry Miller környezé- tében .....	145
<i>Pataki Gábor</i> : Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép .....	157
<i>Bánóczi Zsuzsa</i> : A milánói Petőfi-szobrok történetéhez .....	169

## ADATTÁR

<i>Fatsar Kristóf</i> : Anton Erhard Martinelli 1720. évi tevékenysége Süttörön .....	191
<i>Papp Júlia</i> : Egy adat a történeti festészet hazai kezdeteihez. (Wándza Mi- hály: Mátyás király bécsújhelyi táborozása) .....	197

## DOKUMENTUM

<i>Lőrincz Ernő</i> : Fülep Lajos szolgálatában II. ....	205
--	-----

## SZEMLE

<i>Andorka Júlia</i> : Bernáth Mária: Rippl-Rónai József .....	233
--	-----

\*

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete alapításá-  
nak 30. évfordulója alkalmából 1999. november 25-én tudományos ülészakot ren-  
dezett az Akadémia felolvasó termében, A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET JELENTŐS  
PILLANATAI címen. Folyóiratunk TANULMÁNYOK rovatában az ott elhangzott előadá-  
sokat közöljük.



## TANULMÁNYOK

---

Marosi Ernő

### AZ ÁRPÁD-KORI MŰVÉSZET ÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET

Ne múlték el ez az [1999.] év anélkül, hogy megemlékeznénk a művészet-történet akadémiai kutató intézetének harminc éves fennállásáról! Amikor ezt az ülőesszakot terveztük, mindenki egyetértett abban, hogy az 1969 óta eltelt három évtized elég nagy (sőt, a mából visszatekintve, már-már történelmi hosszúságú) idő ahhoz, hogy indokolt legyen a visszapillantás. Akár a tudománytörténeti tárgyalás kísérlete sem lenne lehetetlen, de ez bizonyosan nem azoknak a feladata, akik belülről szemlélik a fejleményeket, hiszen tőlük a szükséges objektivitás nem várható el. Talán majd az intézetben mostanában munkához látó fiatal kollégákra vár ez a feladat. Ezzel mindjárt kényes ponthoz érkeztem, hiszen egyik legsúlyosabb problémánk éppen az utánpótlás, a folytonosság biztosítása. Az a generáció, amelyhez magam is tartozom, s amely jelenleg meghatározó szerepet játszik az intézetben, eljutott ugyanis abba a korba, amelyben a folytatók után kellene néznie.

Talán ez a körülmény is magyarázza, hogy szükségét éreztük a régi intézeti kollégákkal való találkozásnak. Ünnepi előadó ülésünk megrendezésének legelső szempontja ennek a találkozásnak a reménye volt, nyugalomba vonult vagy más, nem egyszer igen fontos munkakörökbe távozott egykori munkatársainkkal, akik valamennyien változatlanul kedves kollégáink. Sajnos, vannak, akikkel már nem találkozhatunk. Valamennyiük hiányát naponta érezzük, emléküket őrizzük. Csak másodlagos szempont volt annak a jelzése, hogy az intézet él és dolgozik. A Magyar Tudományos Akadémiának, intézetünk fenntartójának s rajta túl saját szakmánk közösségének éppúgy, mint a rokon tudományok képviselőinek számadással tartozunk – s filosz létünkre nem csak a pénzügyi és kutatási beszámoló jelentések, a statisztikák modorában – munkánkról, lehetőleg annak értelméről is.

Ezért döntöttünk úgy, hogy különösebb formalitások s a nem mindig kellemes illatú öndicséret kísérleteinek mellőzésével, megkíséreljük képet adni az időközben, 1991 óta Kutató Csoportból Kutató Intézetté avanzsált, ám létszámában ugyanebben az időben megkarcsúsodott, jelenlegi kutató közösségünk munkájának súlypontjairól, érdeklődésének fő irányairól. Remélem, nem lesz revelatív erejű ez az ülőesszak, hiszen a tudományos életben aktív, sűrűn publikáló munkatársakról van szó. Éppen ezért úgy határoztunk, hogy eredeti, máshol nem publikált tanulmányokat olvasunk fel, amelyek szükségképpen rövidek is lesznek, hogy a kép teljesebb legyen. Eredetileg kizárólag főművek elemzésével kívántunk foglalkozni,

mintegy meghúzódva árnyékukban, és művészi tökéletességükből kölcsönözve némi fényt a magunk kutatásainak. Aztán az is megfordult a fejünkben, milyen szép is lenne, ha a magyarországi művészettörténet valamennyi szakaszában korszakalkotó alkotások új értelmezésével tudnánk munkánk fontosságát bizonyítani. De ma nem ez a helyzet. A mű-központú elemzés helyett is gyakran kínálkozott más perspektíva: egy művész, egy irányzat, egy szellemi jelenség nézőpontjából. Így lett ez ülésszak címe: „A magyar művészettörténet jelentős pillanatai” – híven intézetünk eredeti fő feladatához, a magyarországi művészettörténet egészének műveléséhez: pillanatok a konkrétságra és a rövidsége tekintettel; és legalábbis a számunkra éppen most jelentősek, ha nem is a leasingi értelemben pregnánsak.

Tudjuk, hogy az összképpel kockázatot is vállalunk, hiszen nemcsak egyénenként tesszük ki magunkat a kritikának, hanem kollektívaként is; különösen, ha ez a kritika az intézettel szemben jogosan érvényesülő – s rendszerint megtisztelően magas – várakozásokhoz, a kutatóintézeti szervezeti forma értelméhez, vagy ez intézet eredeti célkitűzéseéhez és feladatmeghatározásához viszonyít. Megvallom, e kritikával – s a lehetséges kritikák jó részével – szemben aligha találnék más mentséget, mint sok-sok köztudott akadályra való hivatkozást, s nem kérhetnék mást, mint türelmet és belátást. Mert mi mást említhetnék, mint azt, hogy az intézet immár több mint egy évtizede az eredeti feltételekhez képest változó gazdasági és társadalmi feltételek között, erősen megváltozott szakmai környezetben működik, amelynek súlypontjai és érdeklődési irányai – minden bizonnyal értékrendje is – alaposan átrendeződtek. Piaccgazdaságba, versenyhelyzetbe, a sokszor emlegetett információs társadalom kezdeti szakaszába csőpöntünk – javarészt felkészületlenül. Közben elköltöztünk, többször – s nem mindig önként – átvilágítottuk magunkat, konszolidálódtunk és a hírek szerint jövőre kezdünk stabilizálódni. Előttünk új szakmai ideálok, és mivel saját könyvtárunkban vagy máshol olvasunk is, új módszerek, megközelítésmódok jelentek meg. Hogy a legfontosabbakat említsem, igazi modernségként időközben a posztmodern vetült elénk, s a (történelmi metodikai célkitűzésként is értelmezhető) konstrukciónak elődünk, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ emblémájával, Derkovits Téglahordójával kifejezett ideáljával szemben a dekonstrukció. Mintha a téglahordó segéd munkás most egyenként eldobálná az ereje túlbecsülésével felnyalábolt, különben sem igen korszerű építőelemeket. De hiszen újabban Derkovitsot magát is *A teória és praxis szorításában* láttatja fiatal kollégánk.<sup>1</sup> Erőink túlbecsülését jelentené, ha a Herkules a válaszáton emblémáját igényelném jelenlegi helyzetünk allegóriájaként. Emellett durva történetietlenséget is: azt az illúziót, mintha az átmenet kivételes állapot, s nem éppen normális életjelenség lenne. Ha valamit, elsősorban ezt tanultuk meg az elmúlt harminc év során, s reményeink is főleg ebből táplálkoznak.

Legyen is elég az általános megjegyzésekből, ugyanis választott témaköröm, az Árpád-kori művészet történetének sorsa intézetünkben, ami ugyan semmiképpen sem pillanat, s nem annyira jelentős, mint jellegzetes, kiragadott példaként éppen ennek a három évtizednek talán nem mellékes történéseire vonatkozik.

\* \* \*

Lássunk tisztán: *A magyarországi művészet története* I. kötetéről lesz szó, a 8 kötetre tervezett, és három kettős kötetben 1981 és 1987 között meg is jelent, foghíjas sorozat első kézikönyvéről. Már a sorozatba való beillesztése is kihívást jelentett. Eredeti kormeghatározása ez volt: „a kezdetektől 1300 tájáig”.<sup>2</sup> Eszerint kettős értelemben is „magyarországi” lett volna: egyrészt a magyar föld régészeti kultúrái művészeti hagyatékának áttekintése, másrészt a sok nemzetiségű középkori állam művészetének szintézise. Úgy, ahogyan még Henszlmann Imre Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stylú emlékeivel számolt,<sup>3</sup> s eltérően Gerevich Tibor felülmúlhatatlan vállalkozásától, amely Magyarország románkori emlékeit tárgyalta.<sup>4</sup> A keret tehát a történelmi magyar állam lett volna, annak az elvnek megfelelően, amely a magyar művészettörténet-írás feladatát a nemzeti művészet kora előtt a magyarországi jelenségek kutatásában jelölte ki. Ám egyben a szó etnikai értelmében „magyar” művészet, tudniillik a honfoglaló magyarság kultúrája is része lett volna ennek a kötetnek.<sup>5</sup> Erről az áttekintésről, amelynek elmaradását a magam részéről nemcsak sajnálom, de nagy kárnak is tartom, sajnos, hamar le kellett mondani. Mindenekelőtt a régészeti áttekintések készültek el igen hézagosan<sup>6</sup>: fokozatosan be kellett látnunk, hogy a demarkációs vonalakkal szétszakított régészet és művészettörténet immár nem képes közös szintézisre, mert a történetiség kritériumait külön-külön utakon, másféle módszerekkel keresik.<sup>7</sup> Ez kiábrándító, de feltétlenül tudomásul veendő ténynek bizonyult. Így került sor utóbb arra a kompromisszumra, amely a kötet által áttekintendő periódus határait 1000-tól 1300-ig szabta meg.<sup>8</sup> E módosított felépítésű kötet megjelenésének – vagy mondjuk így: egy millenáris kötelezettség lerovásának – magától értetődő alkalma a 2000. év lenne. Ez sem fog megjelenni, s immár szorosabban szakmai okokból.<sup>9</sup>

A Művészettörténeti Kutatócsoport megalakulásánál és feladatai között a magyarországi művészettörténeti szintézisnek középpontba állításánál tudvalevőleg többféle koncepció találkozott vagy ütközött össze.<sup>10</sup> Nem volt magától értetődő a magyar művészettörténeti szintézis feladata. Ennek megalkotását a művészettörténet szakmai hagyománya szinte születése pillanatától célul tűzte ki ugyan, s eközben az irodalomtörténet s a történetírás példájára hivatkozott. A szintézis-írás időről időre előtérbe is került. Ilyen szakasz volt mindjárt a magyar művészettörténet-írás kezdeteinek korszaka, ilyen a két világháború közötti korszak, amely főleg egy-szerzős

szintéziseket hozott,<sup>11</sup> s ilyen az 1950-es éveké is, amelynek eredménye a több szerzős, a nagy munka megírásáig ideiglenesnek tekintett, 1956–1960-as magyarországi művészettörténet.<sup>12</sup> Az alapkérdés az volt, mi következze ezután: újabb, részletesebb összefoglalás-e vagy részletkutatásokra koncentráló munkaszakasz.<sup>13</sup> A kérdés másként is felvetődött: „hivatalos”, tankönyvszerűen kodifikáló – vagy ilyennek hitt – kézikönyv megalkotása-e a feladat, vagy a kutatás immanens igényei által meghatározott monográfiák megalkotása. Sok tekintetben ma is eleven ez a kérdés.

1969-ben és a hetvenes évek elején a „hivatalos” jelleg, a kodifikáló szándék legfeljebb a 20. századra nézve s leginkább az akkor jelenkorinak látszó, egész, 1945 utáni szakaszra érvényesült<sup>14</sup> – ha elkészült volna e szakasz szintézise, a 8. kötet, ma páratlan jelentőségű és pótolhatatlan forrással rendelkezne. Helyes – és olykor némely konkurens intézmény ellenkezése folytán sem magától értetődő, bizonyos küzdelmet igénylő – döntés volt a sorozat egészének arányos és a művészetek teljes magyarországi történelmét egyenletes részletességgel tárgyaló tervezése. Ez adott – ma talán eltűzottnak érzékelt – szakmai súlyt, központ-szerepet a frissen alapított kutatócsoportnak, de biztosította az előd-intézmény, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ széles körű adatgyűjtő munkájának folytatását és a maga idejében nemzetközi tekintetben is példamutatóan rendszeres adatbázissá való továbbépítését.<sup>15</sup> Ma, amikor az egyetemektől és múzeumoktól független művészettörténeti kutatóintézeteknek már nemzetközi szövetsége is létezik, ezt a rendszert még mindig jónak találjuk, legfeljebb a hozzáférhetőségét avítnak és a fejlesztésére való eszközöket szegényesnek. Mindenekelőtt a Dokumentációs Központtól érkezett a Kutató Csoportba – mintegy a magyar művészettörténeti kutatás nagy generációjának, az akkor már elhunyt Genthon Istvánnak, Balogh Jolánnak, Radocsay Dénesnek üzeneteként – a forrásfeltáró alapkutatások programja.

1970 táján az Árpád-kori magyarországi művészetnek többfajta ideálképe, számos, eltérő koncepciója élt egymás mellett. A kutatóintézeti szervezeti forma egyik áldásának, a különböző korszakokra specializált szakemberek kollektivitásából és az elméleti-tudománytörténeti megfogalmazás iránti mindig eleven igény jelenlétéből következő előnyként tartom számon, ha ezeket az álláspontokat megkísérelhetem a 20. századi magyar művészet jellemző attitűdjeivel is megvilágítani. Amit a mi generációnkhoz tanítómestereink közvetítettek, s amit a középkori művészet kutatásának akkori vezető műhelye, a műemlékvédelem is képviselt, lényegében Gerevich Tibor magyar romanika-koncepciójában gyökerezett. Ha ez ideálok vizuális megjelenítését keressük, Lux Kálmán székesfehérvári Romkert-kompozíciója vagy az esztergomi királyi palota és kápolna megjelenítése kínálkozik például. Mindegyik napjainkban tűnik el szemünk elől végleg, legalábbis eredeti formájában. Talán igaztalan lenne, de *cum grano salis* valószínűleg helytálló e klasszicizáló-monumentális, metafizikus hidegség-



től sem mentes romanika-képet a római iskola kisebb mestereinek jellegzetes műveivel példázni, például Jeges Ernőnek a székesfehérvári városháza tanácstermében függő, a bazilika alapítását ábrázoló képével, vagy Ispánki Józsefnek a naumburgi donátorfigurák recepciótörténetébe tartozó veszprémi Szent István és Gizella-csoportjával. Bizonyosak vagyunk-e abban, hogy mindez mára végleg elvesztette aktualitását? Mindenesetre fiatalokként közelebb éreztük magunkhoz azt az anyag-közeli, a mester-ségből kinövő monumentalitást, amelyet az élő művészek között számunkra leginkább Borsos Miklós kemény kőszobrai testesítettek meg. Fülel Lajos, akit valaha Borsos Déméter-szobra indított arra, hogy különbséget tegyen ez „időtlen” érték s a „Demeter Jánosné, a mezőtúri tszcs. elnöke” címmel gúnyolt aktualitás között,<sup>16</sup> 1951-ben az egregyi templom „művészi értékét” és „igazságát” állítja a művészettörténet elé, mert „valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet”.<sup>17</sup> – Aligha vonhattuk ki magunkat e program hatása alól. Amint meghatározó élmény maradt számunkra az is, ahogyan a szentendreiek, Vajda Lajostól Bálint Endréig és Kornis Dezsőig, bántak a régmúlt töredékeivel, ahogyan Kondor Béla hatolt be a történeti stílusok világába, s a középkori művészet kutatóját különösen közelről érintették Ország Lili képeinek a nagy kultúrák bomlástermékeiből álló palimpszesztum-struktúrái, melyekből a töredékek teljes aurájukat megőrizve sugároznak elő.

Az értelmezési lehetőségek zavarba ejtő sokfélesége nyílt meg tehát az összefoglalás tervezői előtt a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején. Nemcsak diszciplináris iskolakülönbségekkel volt dolgunk: ezeknek nyomait magukon viselték az Árpád-kor áttekintésének koncepcióvázlatai. Ilyenek voltak például Dercsényi Dezsőnek a hagyományos stílustörténet fogalmai és a társadalomtörténeti formációk közötti megfelelést kereső elgondolásai,<sup>18</sup> illetve velük párhuzamosan Gerevich Lászlónak a központokra alapozott koncepciója.<sup>19</sup> Nyilvánvaló volt – ami ritkán adódott az új művészettörténeti összefoglalás egységei számára –, hogy e rész mércéje igen magas: Gerevich Tibor sok tekintetben felülmúlhatatlan 1938-as könyve állt előtte. Már akkor rettegve láttuk, hogy tárgyi ismeretanyagunk csak extenzív módon, új emlékekkel gyarapodott, miközben az esetek túlnyomó többségében nemcsak ugyanazokkal az ismeretekkel rendelkezünk, hanem ugyanazokkal a dokumentumokkal, fényképekkel is. Ez a helyzet időközben javult, de alapvetően nem változott; részben tőlünk nem függő okokból, a tudományos szempontból közérdekű adatok közzétételének hallatlan vontatottsága vagy éppen megtagadása miatt. Gerevich Tibor szemléleti, metodikai örökségének legsúlyosabb tömbjét a magyar fejlődés autochtonitásának kérdése jelentette és jelenti még ma is. Jól látta ezt a korszak kutatási helyzetképét 1973-ban különös világossággal felvázoló és az alapkérdésekre kitűnő érzékkel rátapintó Kovács Éva. Ő írta: *...a magyar művészet története, ha emlékekben a szerencsétlen történeti körülmények miatt*

szegényesebb is, mint más területeké, s talán eredetileg is szegényebb volt, mégis az egyetemes európai művészettörténetnek egy fejezete, s csak ebből az aspektusból szemlélhető. Nem tagadjuk, hogy időnként más, sőt speciális, de valódi mivolta csak úgy rajzolható ki, ha tárgyilagosan megismerjük és elismerjük az érintkező hatásokat és érkező tárgyakat.<sup>20</sup>

Egyetemes művészettörténet és helyi sajátosságok viszonyának ilyen világos jellemzéséhez, magához a probléma elemeinek említési sorrendjéhez is, Kovács Évának mindenekelőtt abban az időben már teljes összképpé érett ötvösség- és jelvénytörténeti kutatásai adták a fedezetet. Széles körű, egyetemes ismeretanyag biztosította a perspektíváját, a technikai adottságok, a készítmény és a használat ismerete, a műértés bázisa alapján nyugodt szemléletének történeti hitele. A stílári rétegek és a szociális viszonyok közötti eligazodási képességének ugyanez volt az alapja. Emlékezetem szerint Kovács Éva inkább ellenállt az abszolút periodizáció, a lineáris kronológiai vázra való építkezés elgondolásának, mintsem helyeselte azt. Szívesebben követte volna a tárgyak belső történetét (például a koronázási jelvényegyüttes fokozatos alakulását követve), ennek értelmezéséből bontva ki kulturális körökhöz, a civilizáció időbeli állapotaihoz és a társadalom történeti tényezőihez való rendelésüket. Egyetlen, bravúros elemzését, a *násfa* és a *boglár* ékszertörténeti helyének meghatározásával a 13. századi arisztokrácia új etikai orientációját is jelző tanulmányát elegendő itt idézni.<sup>21</sup>

Kovács Éva a nagyra becsült példája volt az 1968 után Európa-szerte megújuló, a nevezetes német *Historikerstreit* szellemében s a pl. a regensburgi *Kritische Berichte* által képviselt hangnemben az ideologikus frázisoktól megtisztuló és tárgyyszerű alapokat kereső művészettörténet-írás figyelemmel kísérésének. A medievisták ez időben nemcsak külföldön, hanem – alighanem e terület ez ideig utolsó interdiszciplináris virágkorában – itthon is igen jó és figyelmes hazai rokon tudományi támaszt találhattak. A történészek forrásfeltáró és értelmező, nevezetesen történeti geográfiai és az elbeszélő források kritikájára irányuló munkái éppolyan inspiratív környezetet teremtettek, amilyen kontrollt jelentettek. Az irodalomtörténeti kutatások – elegendő Klaniczay Tiborra, Mezey Lászlóra utalni – egyszerre közvetítették az írás- és értelmiségtörténet hazai tradícióját, s bátorították az egyháztörténet kutatásait.<sup>22</sup> Szűcs Jenő munkásságának a művészettörténetre is gyakorolt hatását vétek lenne alaposabb elemzés nélkül csupán egy felsorolásban említeni; a legnagyobb jelentőséget alighanem historizmus-kritikájának, a történelem-kép mindenkori korhoz kötöttsége tudatosításának tulajdoníthatjuk.<sup>23</sup> Éppen ez volt az az elem, amelyben a recepcióesztétikát a művészettörténeti módszer középpontjába emelő külföldi törekvések megfelelőjére ismerhettünk.

S egyben ezek voltak azok a metodikai alapok, amelyeken a szintézis időközben kialakuló szerkezetének, egyszerre társadalomtörténeti és stílustörténeti tárgyalásmódjának, ugyanabban az időben a szélesebb értel-

miségi közönséghez és a szorosabb szakmához igazodó diskurzusának megoldásai nyugodtak. Ezeknek az elveknek modelljei mindenekelőtt *A magyarországi művészet története* modern művészettel foglalkozó kötetei lettek.<sup>24</sup> Nem teljesen érintetlenül az aktuális művészeti tapasztalattól, s – visszatekintve – nem is mentesen valamilyen fajta, a jelenkori tapasztalatot historizáló, allegorizáló intenciótól, a normativitástól mentes művészet-szemlélet, az értékek sokfélesége iránti tolerancia, a stíluspluralizmus vált alapelvvé, együtt a stíluskategóriák s a kronológiai határok nyitottságával.

Ezt a szemléletmódot erősítették a kutatási tapasztalatok is: az országos (lehetőleg királyi) központok, úgynevezett „műhelyek” stafétafutás-szerű lineáris egymásutánja s az ezt a képet alátámasztó forszírozott datálások kritikája jelentette a kiindulópontot.<sup>25</sup> A legfontosabb támaszt pedig a különböző stílusok és értékek egymásmellettiségét szemléltető archeológiai felfedezések. Entz Géza és Gerevich László<sup>26</sup> elévülhetetlen érdemeiket szerzett a 12. század végi magyarországi gótika jelentőségének felismerésében – ez időközben a nemzetközi művészettörténet-írás figyelmét is magára vonó tényként közismertté vált. 1978-ban, az *Árpád-kori kőfaragványok* kifejezetten az összefoglalást megelőző helyzetfelmérésnek szánt székesfehérvári kiállítása elsősorban ezt a tényt mutathatta be.<sup>27</sup> Mivel kőfaragványok (s kiegészítésül falkép- és pecsétmásolatok, kézirat töredékek) alkották a kiállítás anyagát, ez sem segíthetett annak a fél évszázadnak a megismerésében, amely az Árpád-korból még hiányzott. Pirulva kellene bevallanunk, hogy a 13. század második feléből nehezen sorolnánk fel olyan fontos emlékeket, mint korábban Esztergom, Pécs, Gyulafehérvár, Pannonhalma, Lébény és Ják. Ennek okai mindenekelőtt a művészeti produkció jellegváltozása, a városokban érvényesülő új normák – a részletekről, a folyamatokról egyelőre aligha tudunk számot adni.<sup>28</sup> Ez éppúgy a szintézis késésének akadályai közé tartozik, mint számos, korábban bizonyosnak tekintett tényben való elbizonytalanodásunk.

Általában, a nyolcvanas évek végétől kezdve, mintha megszűnt volna a szintézis szükségességéről szóló konszenzus, a vállalkozás körül megritkult a levegő. Vannak mindennek tudományszervezési vonatkozásai, lehet érvelni szakmai generációváltással, érezhetők – s éppen az Árpád-kort erősen érintik – az egyszerűség kedvéért itt millecentenáris illetve millenáris ihletésű eszmei áramlatok kurzusjelenségeinek hatásai is. Itt csak egyetlen, a tudományos gondolkodásban mélyebben gyökerező tényezőt érdemes kiemelni: a történeti szintézis iránti ellenszenvet, s helyette inkább a tények s a részletkutatások fokozott hangsúlyát. Az 1978-as kísérlet után a kor emlékanyagát nagy számban újból a Nemzeti Galéria 1994-es *Pannonia Regia* kiállításán láthattuk. Elegendő csak a mi feketében-szürkében szegyenkező, rongyolódó sokszorosítmányunkat összehasonlítani a későbbi, valóban pompás katalógussal, hogy jellemezzük a két vállalkozás minden részletére bélyegét rányomó különbséget.<sup>29</sup> A legnagyobb azonban

az egyes műalkotásra mintegy fókuszált figyelem, valamint a regionális fejlődésre helyezett hangsúly. Ugyancsak nem egészen ide tartozó kérdés, vajon a *Pannoniának* nevezett Dunántúl reális egység-e, s nem maga is a művészettörténetből jól ismert nagyrégió-konstrukció. Problematikus viszont, vajon a *Regia* jelző adományozásával – földrajzi tekintetben egyébként korrekt módon – a terület kvalitatív feljavítására hozzá csatolt országos centrumok valóban ebbe az összefüggésbe tartoznak-e. Mindenesetre, már készülöben vannak más régió-alakulatok is<sup>30</sup> – művészettörténetünk képe csak nyerni fog általuk.

Ugyanígy a fókuszált figyelem jelensége kedvez a részletkutatásoknak, amelyeket illik projektumoknak nevezni. Befejezéséhez közeledik a pécsi kőtár új felállítása, amellyel kapcsolatban katalógusának, történeti monográfiájának elkészülését is reméljük. Az ilyenfajta projektum ma már interdiszciplináris, a természettudományokat is foglalkoztató vállalkozás. Csak ne vigyük őket túlzásba, ne tegyük őket függetlenné az első, szükségképpen művészettörténeti kérdésfeltevéstől! Néhány évvel ezelőtt egy lelkes geológus már-már hajlandó lett volna földtörténeti gyűjteménnyé is nyilvánítani a pécsi kőtárat. Nagyobb probléma, hogy ezt az idő- és költségigényes vizsgálati módot nem lehet általánossá tenni. Az Árpád-kori építészeti emléksanyag egy jelentős részét éppen napjainkban fenyegeti a módszereiben csak a 19. századi purizmushoz hasonlítható bánásmód, amelytől már aligha lesznek megmenthetők. Mint az ide tartozó legfontosabb, intézetunktől nem független eredményről számolhatok be a jáki templom nyugati homlokzatának frissen megjelent monográfiájáról, amelyben Szentesi Edit legalább egy évtizedes munkájának eredményei jelennek meg.<sup>31</sup>

Sajnálom, de a magam részéről nem tudom elfojtani azt a kérdést, amely még mindig *A magyarországi művészet története* sorsára vonatkozik: alternatíva ez vagy előkészület? Nem titkolom: a kérdést azért tettem fel, hogy általa példázhassam intézetünk további útjának lehetőségeit.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> ANDRÁSI Gábor – PATAKI Gábor – SZÜCS György – ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999. 106. skk.

<sup>2</sup> „Színopszis” nyomtatásban csak a tervezett kötet második feléről jelent meg: DERCSÉNYI Dezső: *Magyarországi művészet a XIII. században*. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Tájékoztatója I. (kézirát gyanánt), Budapest, 1972. 5–15.; az eredeti elképzelés szerint Gerevich László által szerkesztendő korábbi részekről ilyen vázlat nem készült.

<sup>3</sup> HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztényén, román és átmenet-stylü mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, 1876.

<sup>4</sup> GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938.

<sup>5</sup> Nyilvánvaló e koncepció eltérése *A magyarországi művészet története* (szerk. FÜLEP Lajos) I. kötetének (Budapest, 1956.) előszavában (Fülep Lajos kifejtett alapelveitől: nem „*Magyar művészettörténet*” (Di-vald), sem „*A magyar művészet története*” (Péter, Hekler), hanem: *A magyarországi művészet története*. Ebben a címben, úgy

*gondoljuk, pontosan kifejeződik és meghatározódik, amiről a könyv szól; nem mond se többet, se kevesebbet, se más, mint ami a tárgya. Aki más kíván, máshoz kell fordulnia. Nem tárgyalja a magyar nép művészetét abban a korban, amikor még nem lakott mai hazájában; nem tárgyalja a korábban itt élt népek művészetét se, mert ez a föld csak azóta „magyarországi”, amióta Magyarország van, következésképp a művészet is csak azóta magyarországi itten... i. m. 6.*

E koncepcióváltást meghirdette, megalapozta már: DERCSÉNYI Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 191.

<sup>6</sup> A Kárpát-medence első évezred-beli népeinek és kultúráinak művészeti hagyatékáról az áttekintést Bóna István megírta. Valamelyes fogalmat ad e műről: BÓNA István: A népvándorlás kor és a korai középkor története Magyarországon. *Magyarország története. Előzmények és magyar történet 1242-ig*. Főszerkesztő: Székely György, szerkesztő: Bartha Antal, [Magyarország története tíz kötetben I/1] Budapest, 1984. I. kötet, 265–373. – A honfoglaló magyarság művészettörténetének áttekintését előbb Dienes Istvántól, utóbb Fodor Istvántól vártuk.

<sup>7</sup> A *Magyarországi művészet a kezdetektől 1300 körül*ig címen összegyűjtött, kiadatlan kéziratok a Művészettörténeti Kutató Intézet Adattárában az MKI-C-I-185. sz. fondban találhatók. Elrendezésük a kötet legutolsó elrendezésének, Dercsényi Dezső és Kovács Éva szerkesztői elgondolásának felel meg.

A fond tartalma:

### I. Bevezetés

A kötet tárgya és tagolása (Dercsényi Dezső) – Kutatástörténeti vázlat (Marosi Ernő) – /Pecsétek és pénzek (Bodor Imre)/ – Az egyház és intézményei a 11–13. században (Wehli Tünde) – Magyarországi viselet a 11–13. században (Lovag Zsuzsa) – A 10–13. századi fegyverek (Kovács László)

### II. A Kárpát-medence művészete a honfoglalás előtti századokban (Bóna István)

/III. A honfoglaló magyarság művészete/

### IV. A 11. század

Egyházi építészet és kőornamentika az Árpád-kor kezdetén (Tóth Sándor) – 11. századi kódexfestészet (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 11. században (Kovács Éva) – 11. századi bronzemlékek (Lovag Zsuzsa)

### V. A romanika

Stílusváltás a századforduló kőfaragó-művészetében – A figurális szobrászat kérdései – Építészet a 12. század első harmadában – A korai román fejezet-szobrászat a 12. század első harmadában (Tóth Melinda) – Az érett romanika korai szakasza az ország központi vidékein – Építészet a 12. század második és harmadik harmadában – A kőfaragás irányai a 12. század második és harmadik harmadában (Tóth Melinda) – Az óbudai Szent Péter prépostság – Az esztergomi építőműhely a 12. század végén (Marosi Ernő) – Falusi templomok, 11–12. század (Nagy Emese) – 12. századi kódexfestészet – A 11–12. századi falfestészet (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 12. században (Kovács Éva) – 12. századi bronzművesség (Lovag Zsuzsa)

### VI. A 13. század

Történeti bevezetés (Entz Géza) – A gótika mint művészeti irányzat a 13. század elejének magyarországi művészetében (Marosi Ernő) – A késő román kori építészet a 13. század első felében (Entz Géza) – Ciszterci monostorok (Valter Ilona) – Falusi templomok a 13. században (Nagy Emese) – Az erdélyi százszok építészete a 13. században (Entz Géza) – A gótikus építészet kibontakozása Magyarországon. A 13. század második felének építészete (Entz Géza) – A 13. századi falfestészet (Tóth Melinda) – Kódexfestészet a 12. század utolsó évtizedeitől 1300-ig (Wehli Tünde) – Kisművészeti kultúra a 13. században – 13. századi bronzművesség, 1241 után (Lovag Zsuzsa).

E periodizációs vázlatához hasonlóat válogatott meg DERCSÉNYI DEZSŐ (ZÁDOR ANNÁVAL): *Kis magyar művészettörténet (A honfoglalás korától a XIX. század végéig)*. Budapest, 1980. I–III. fejezet.



- tások (szempontunkból helyesebb ezekről, mint régészetéről és műemlékvédelemről szólni) publikációja szervezetlen, vontatott ütemű és hézagos; többségük a művészettörténet-írásban felvetődő kérdésekre egyáltalán nincs is tekintettel.
- c) a régészeti és történeti kutatások nagy mennyiségben szolgáltak – úgyszólván ontanak – adatokat a lokális és regionális építészet olyan emlékeiről (pl. falusi templomok, városi házak), a kézművesség és háziipar (pl. keramika, fémművesség) olyan produktumairól, amelyeknek értékelése a hagyományosan a műalkotás egyedi kvalitásaihoz igazodó művészettörténeti módszerrel nem lehetséges
- d) az eredetiség illetve hitelesség tudományos és műemlékvédelmi követelményei szélsőségesen távolodnak egymástól: jelenleg nehezen védhető a tárgyi-materiális szubsztanciát konzerválni igyekvő s a történelmi rekonstrukciót csak elméletben megengedő álláspont. A rekonstrukció szabadossága nemcsak egy évszázadnyival vetheti vissza a magyar emlékhagyomány kezelését, hanem véglegesen meg is foszthatja a művészettörténet-írást elsődleges forrásbázisától.
- <sup>10</sup> E kérdésekről, a különböző célkitűzésekről és a megközelítés eltérő módszereiről l. a *Művészettörténet – tudománytörténet* (főszerkesztő: Aradi Nóra, szerk. Tímár Árpád, Budapest, 1973.) kötetben összegyűjtött tanulmányokat. Közvetlenül a témakörre vonatkozik: BEKE László: Megjegyzések a magyarországi művészet történetének korszakolásához, uo. 131–155, valamint: A periodizációs vita hozzászólásai: 157–160.
- <sup>11</sup> ÉBER László: Magyarország árpád-kori művészete. A *Műgyűjtő*, II (1922) 73–84, 97–108, 121–138, 161–168. DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927. GÁL, L.: *L'architecture religieuse en Hongrie du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1929. PÉTER András: *A magyar művészet története I*. Budapest, 1930.
- <sup>12</sup> *A magyarországi művészet története I*. Budapest, 1956. Budapest, 1970.<sup>4</sup>
- <sup>13</sup> A *Művészettörténeti Füzetek* sorozatában több, a korszakra vonatkozó részletkérdés monografikus tárgyalása is helyet kapott: GERVERS-MOLNÁR Vera: *A középkori Magyarországról*. [4. sz.] Budapest, 1972. TÓTH Melinda: *Árpád-kori falfestészet*. [9. sz.] Budapest, 1974. WEHLI Tünde: *Az admonti biblia*. [11.sz] Budapest, 1977.
- <sup>14</sup> „Az előkészítésnek és a megírásnak feltehetően egyik központi problémája lesz a szocialista képzőművészeti törekvések bemutatása.” ARADI Nóra: Képzőművésztünk 1945 után, (Témavázlat). *MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Tájékoztatója I.* (kézirat gyanánt), Budapest, 1972. 107.
- <sup>15</sup> Erről – s a megkezdett munka irányairól szól DAVID Katalin hozzászólása: Dercsényi Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 200. lásd különösen a jegyzeteket: 208. – Az ott meghirdetett egyik kutatási irány kísérleti kidolgozása: DAVID Katalin: *Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája*. Művészettörténeti Füzetek 7. Budapest, 1974.
- <sup>16</sup> A mai magyar művészetről. [1956]; FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970.* (szerk. Tímár Árpád.) Budapest, 1976. 583. sk.
- <sup>17</sup> A magyar művészettörténelem főladata [1951]. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. i.m. 1976. 432.
- <sup>18</sup> A stílustörténet és a társadalomtörténet megfeleléseinek koncepciójához l. *A magyarországi művészet története I*. Budapest, 1956. 18. (a feudális államszervezés jelentőségéről), 31. („A [11.] század végén megszilárdulóban van a feudális állam és az osztályrend.”), 49. (a „feudális anarchia” és az esztergomi műhely”). E szemléletmód csúcspontja a „nemzeti monostorok” elemzése: 90. skk. – A formációs teória érvényesítését és általában a történettudomány periodizációjának alkalmazhatóságát a művészettörténet „önelvűségének” jegyében igen körültekintően tárgyalja uő.: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 191. skk, különösen: 194.: ...csak az a művészettörténeti periodizálás lehet történeti, amely a művészeti emlékhagyomány lassú vagy gyorsabb változásának pulzusát figyeli, észleli és rögzíti.
- <sup>19</sup> Megvalósítása, szerkesztésében: *Towns in Medieval Hungary*. Budapest, 1990.
- <sup>20</sup> KOVÁCS Éva: A román kori magyar művészet kutatásának néhány kérdése. *Művé-*

szettörténet – Tudománytörténet. (Főszerkesztő: Aradi Nóra.) Budapest, 1973. 25.

- <sup>21</sup> Két 13. századi ékszerfajta Magyarországon. *Ars Hungarica*, 1973. 67–85. és: KOVÁCS Éva: *Species Modus Ordo. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1998. 213–235.

- <sup>22</sup> Ez impulzusok fontos példája DERCSÉNYI Dezső A régi magyar művészet periodizációs problémái című vitaindítójához MÁLYUSZ Elemér, HECKENAST Gusztáv, KLANICZAY Tibor hozzászólása, *Művészettörténeti Értesítő*, XIV. (1965) 203–213.

A korszaknak a művészettörténetre is jelentős hatású vállalkozásai számára különösen az Akadémia interdiszciplináris munkabizottságai (esetünkben Középkori Munkabizottsága) nyújtottak keretet: *Középkori kultúrnk kritikus kérdései*. (szerk. HORVÁTH János és SZÉKELY György), Budapest, 1974. *Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez*. (Szerk. MEZEY László.) Budapest, 1980. *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. (szerk. SZÉKELY György) Budapest, 1984. (művészettörténeti tanulmányokkal is!). *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. (szerk. FÜGEDI Erik) Budapest, 1986. – Kiragadott példaként idézhető, jelentős hatású, mára klasszikussá érett monográfiák: MÁLYUSZ Elemér: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*. Budapest, 1971. GYÖRFFY György: *István király és műve*. Budapest, 1977. MEZEY László: *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk lapvetésének vázlata*. Budapest, 1979. KURCZ Ágnes: *Lozagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*. Budapest, 1988.

- <sup>23</sup> Különösen: A nemzet historikuma és a történet szemlélet nemzeti látószöge. Hozzászólás egy vitához, 1968 óta, de különösen a Társadalomtudományi Könyvtár kötetébe foglalva: SZÜCS Jenő: *Nemzet és történelem. Tanulmányok*. Budapest, 1974. – Lényegesen – s érthetetlenül – csekélyebb a recepciója A *Vázlat Európa három történeti régiójáról*-nak (1983), s mindaddig hiányzik a művészettörténeti visszhangja posztumusz munkájának is: *Az utolsó Árpádok*. Budapest, 1993. Ezt különösen azért érdemes hangsúlyozni, mert éppen a benne tárgyalt korszak, a 13. század második fele állítja maig a hagyományos szemlélettel szinte leküzdhetetlen nehéz-

ségek elé a művészettörténeti kutatást is. Az Árpád-kort tárgyaló szintézis sorsa mutatja, hogy kritériumaink megszokott apparátusa különösen ez utolsó szakasz tárgyalásához, igazi problémáinak felismeréséhez elégtelen.

- <sup>24</sup> *Magyar művészet 1890–1919*. [A magyarországi művészet története 6.], (szerk. NÉMETH Lajos), Budapest, 1981.

- <sup>25</sup> Az István-kori művészetről, a „pécsi ízlés” jelentőségéről s a III. Béla-kori stílusváltásról a legtanulságosabb: DERCSÉNYI Dezső: A régi magyar művészet periodizációs problémái. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 197. sk. – V.ö. *A magyarországi művészet története I*. Budapest, 1956.: II. A pécsi műhely kora, III. A román stílusú művészet fénykora 1. Az esztergomi műhely, 2. Franciás ízlésű emlékek, 3. „Nemzeti monostorok” – bencés építőműhely. Ez összkép lebontásához: ENTZ, Géza: *L’architecture et la sculpture hongroises a l’époque romane dans leurs rapports avec l’Europe. Cahiers de Civilisation médiévale*, IX (1966) 1. skk, 209. skk, ENTZ Géza: Az ercsi bencés monostor. *Művészettörténeti Értesítő*, XIV (1965) 241. skk; HAJÓS Géza: A pécsi román kori székesegyház „népoltára”. *Művészettörténeti Értesítő*, XV (1966) 185. skk, illetve: HAJÓS Géza: *Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pécs (Fünfkirchen)*, diszsertáció, kézirat. Wien, 1970, MAROSI, Ernő: Esztergom e gli influssi del romanico lombardo in Ungheria. *Il romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi, Varenna 1973*. Milano, 1975. 262. skk. MAROSI, Ernő: Die Rolle der byzantinischen Beziehungen für die Kunst Ungarns im 11. Jahrhundert. *Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel und Osteuropas*. (hrsg. v. H. L. NICKEL. Halle, 1978. 39–49. MAROSI Ernő: Magyarországi művészet a 12–13. században. Historiográfiai vázlat és kutatási helyzetkép. *Történelmi Szemle*, 1980. 124–139. TÖRÖK László: XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő. A szekszárdi Béni Balogh Ádám Múzeum Évkönyve I. (1970) 96. skk, TÓTH Melinda: Szekszárdi fejezetek. *Építés-Építészettudomány*, II (1980) 425–437. TÓTH, Melinda:



- La cathédrale de Pécs au XII<sup>e</sup> siècle. Problèmes que posent les recherches d'un décor sculptural. *Acta Historiae Artium*, XXIV (1978) 43. skk. – Összefoglalóan: TÓTH, Melinda: Architecture et sculpture en Hongrie aux XI<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles. *État des recherches. Arte medievale*, 1 (1983) 81–99.
- <sup>26</sup> ENTZ, Géza: Les pierres sculptées de la Cathédrale de Kalocsa. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 28 (1966) 31. skk. GEREVICH László: Villard de Honne-court Magyarországon. *Művészettörténeti Értesítő*, XX (1971) 81. skk. GEREVICH LÁSZLÓ: A koragótika kezdetei Magyarországon. *MTA II. Osztály Közleményei*, XXIII (1974) 146. skk. GEREVICH László: A pilisi ciszterci apátság. Szentendre, 1984.
- <sup>27</sup> Árpád-kori kőfaragványok, kiállítási katalógus, (szerk. TÓTH M., MAROSI E.), Budapest – Székesfehérvár, 1978. valamint *Forschungsfragen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn* (konferencia: 1978), Székesfehérvár, 1979. (kny.: *Alba Regia*, XVII. 1979).
- <sup>28</sup> A szálak a művészettörténet hagyományos hatáskörén kívülre vezetnek, s felvetik a művészeti emlék fogalmi revíziójának kérdéseit is. L.: FÜGEDI Erik: *Vár és társadalom a 13–14. századi Magyarországon*. Értekezések a történeti tudományok köréből 82. Budapest, 1977. vö. *Castrum Bene*. Várak a 13. században. A magyar várépítés fénykora. (szerk. HORVÁTH László) Gyöngyös, 1990. Vö. még: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon. Tanulmányok*. (szerk. HARIS Andrea) Művészettörténet – Műemlékvédelem. Budapest, 1994.
- <sup>29</sup> *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. (szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre) Budapest, 1994. – Vö.: recenzióját (MAROSI, E.): *Acta Historiae Artium*, XXXVII (1994–95) 328. skk.
- <sup>30</sup> L. mindenekelőtt: ENTZ Géza: *Erdély építészete a 11–13. században*. Budapest, 1994. (először: *Acta Historiae Artium*, XIV 1968) – l. még a Dél-Alföld középkori művészetéről szóló tanulmánykötetet (sajtó alatt).
- <sup>31</sup> *A jáki apostolszobrok / Die Apostelfiguren von Ják*. (szerk. SZENTESI Edit, UJVÁRI Péter) Budapest, 1999.



Wehli Tünde

## A BUDAI KÖNYVFESTÉSZET MÁTYÁS-KORI KEZDETEINEK KÉRDÉSÉHEZ

A magyarországi kódexfestészet történetének egyik kiemelkedő, emlékekben gazdag s nemzetközi összehasonlításban is helytálló periódusa Mátyás király uralkodásának idejére esik. A mintegy három évtizedet átívelő, 1458–1490 közötti korszak könyvfestészete megválaszolandó kérdésekben, megoldandó feladatokban gazdag. A korszak könyvfestészetét a kutatás hagyományosan Mátyás király személyéhez és az uralkodói könyvtár történetét meghatározónak vélt dátumokhoz: Hunyadi Mátyás 1458-as trónra kerüléséhez, Estei Beatrixszal 1476-ban kötött házasságához és végül, a Corvin János trónöröklését deklaráló és a *bibliotheca regia* kialakításának szándékával egybekapcsolt 1485-ös esztendőkhöz köti.<sup>1</sup> Jelen előadásunk célpontja egy általunk 1480 körül kitapinthatónak érzett csomópont megragadása.

Mátyás király uralkodása első éveiben kevés figyelmet szentelt az uralkodói bibliotéka gyarapításának, jellege formálásának. Első kódexei véletlenszerűen kerültek könyvtárába. Ezek többsége, akár a királyi kancelláriai készítésűnek tekinthető címereslevelek, a közép-európai későgótika szokványos emlékei. Az 1460-as évek közepétől körvonalazódik először valamiféle művészeti tájékozódás. Mátyás király figyelme ekkor Felső-Itália felé fordul. Ippolita Sforzával tervezett házassága okán Felső-Itália, Milánó irányában tájékozódik, majd Estei Beatrixszal kötött házassága és főpapi környezetének iskolázottsága Nápoly, Bologna és Ferrara felé vezetik tekintetét. Erről több 1470-es évek derekán készült korvina tanúskodik.<sup>2</sup> 1485-től tapasztalható a könyvtár tartalmi és művészeti profilját meghatározó tudatos gyűjtés és orientáció. Mátyás király nagyobb könyvtárakat vásárol és megrendeléseivel szinte kizárólag Firenze, s ezen belül is egy jól körvonalazható művészeti irányzat felé fordul.<sup>3</sup> Arra nézve kevés megbízható adat áll rendelkezésünkre, hogy mikor épült ki és hogyan, milyen stílusban alkotott az uralkodói könyvtár igényeit szolgáló budai könyvmásoló- és festőműhely. A király egy 1471-ben kelt levelében említett Blandius miniatör budai tevékenysége ismeretlen, bár felvetődött, hogy ő lenne Mátyás címerfestőinek egyike.<sup>4</sup> Oláh Miklós információi szerint általában mintegy harminc írnokot és köztük festőt foglalkoztatott a király.<sup>5</sup> Ehhez az adathoz képest az 1470-es évek végétől kezdődő két évtizedből elenyésző azoknak a mestereknek a száma, akiknek munkássága a királyi udvar közelében feltételezhető. Közülük kettő a könyvpiacra beszerzett kódexeket látta el a király címerével. Egyikük lenne Blandius, aki még néhány címereslevél megfestésére is vállalkozott.<sup>6</sup>

Továbbá hozzájuk kapcsolódik az 1480–1481 táján Budán tartózkodó Francesco Rosselli, akinek itteni műveit sajnos nem ismerjük.<sup>7</sup> A felsorolt mesterekre vonatkozóan mindössze annyi biztos, hogy ők a korszak firenzei kódexfestészetét képviselték Budán. A királyi könyvtár ma ismert köteteinek jellege azt sugallja, hogy Oláh Miklós kissé nagyzolt a budai scriptorok és festők számát illetően, adata még az 1485 utáni évekre sem vonatkozhat, hiszen a királyi könyvtár köteteinek többsége ekkor is firenzei készítésű.

A bennünket foglalkoztató korszak egyetlen név szerint, szignált mű jóvoltából ismert kódexfestő Franciscus de Castello Ithalico.<sup>8</sup> Ő három helyen is bejegyezte nevét Kálmáncsehi Domonkos Breviáriumba (Bp. OSzK Cod. lat. 446). E kötet alapján Franciscus legsajátosabb elemei az arcok, melyek a lágy modellálás ellenére is markánsak. A kontrasztos színhasználatnak köszönhetően művén az emberi alakok, közülük elsősorban a ruhátlan puttók izmosnak tűnnek, lendületes, de kissé merev mozgásúak. A mester lapalji képeinek tájai tág horizontúak, a hegyek, reneszánsz épületek és a fák előtt vagy között a merev emberalakok kissé bizonytalanul mozognak. A lapszél és a kolumnák közti dísz jellemző eleme a különféle díszítményekkel gazdagított gömbfélével megszakított színes lécsík. Kétféle lapszéldísz váltogat. Az egyik fehér vagy színes, finom tollrajzos alapú, melynek jellemző motívuma a levelet felváltó kehelyforma, mely gyakran szár nélküli indát képez. Az indaközöket élénk, világos virágfejek töltik ki, köztük a pontokkal díszített, nagy, gömbölyded fészkek a legkarakterisztikusabbak. A másik lapszél festett vagy aranyozott, néha sűrűn pontozott háttérrel akantuszindák mellett kanellúrák, fonatos vázák, gránátalmával teli bőségszaruk, ékszerek is gazdagítják. Ebben a lapszéltípusban jelennek meg a jelenetekkel, fűben fekvő állatokkal díszített medaillonok, a puttók és a fantáziaszülte torzlények (pl. 18v, 38v).<sup>9</sup> Kompozíciói általában itáliai típusúak, de akad köztük északi is. Ilyen a Krisztus feltámadását ábrázoló (f. 180r). Inicialéi gyakran architektonikus elemekből állnak. Gyakori díszítőelemük a gömbölyded fészkek vagy csúcsos, pontokkal díszített virágfej. Tollrajzos inicialéi is gyakran figurákkal, címerrel díszítettek. A művész jellemzője az írásszeretet. Mind a saját, mind a megrendelő nevét több helyen feltünteti, jobbra az ornamentikába rejtve. Az irodalom milánói származási helyéből sejtethető iskolázottsággal számolva mesterünk munkásságát a 15. század közepi és ennél valamivel későbbi milánói Cristoforo de Predishez és a ferrarai Belbello da Paviához köti.<sup>10</sup> A kódex datálását két 1481-ben a budai királyi kancelláriában kelt oklevél, Lindvai Bánffy Miklós adománylevele (Zágráb, Arhiv Hrvatske, Neoregistrata acta fasc. 589, Nr. 43) és Enyingi Török Ambrus címereslevele (Bp. MOL Dl. 50536) segítette.<sup>11</sup> A három emlék közötti rokonságból mégsem következik mesterazonosság. Bánffy Miklós adománylevelét egyszerűsége, Enyingi Török Ambrus címereslevelét pedig a foszlány gazdag tagolása, lágy formaadása, az oroszlán puhasága különbözteti meg a Kálmáncsehi Breviárium összevetésre kínálkozó lapjától (f. 211v).

Hoffmann Edith 1929-ben megjelent *Régi magyar bibliofilek* c. munkájában foglalkozott behatóan Kálmáncsehi Domonkos egy másik, Breviariu-mot és Missalét tartalmazó kódexével (New York, Pierpont Morgan Library, G 7).<sup>12</sup> A kézirat jelentőségét a gazdag díszítésen túl Hoffmann egyrészt abban látta, hogy a kézirat az első rész végén (f. 203v) a készítés korára vonatkozó 1481-es évszámot tartalmaz. Ez az évszám Hoffmann szerint több nehezen datálható kézirat kronológiai rendbe állításához nyújt segítséget. Másrészt, mivel a kódex díszítése itáliai elemek mellett északi vonásokban is bővelkedik, magyarországi műhelyt feltételez. Hoffmann Edith e műhely munkamódszerére is következtetett e kódex alapján. Arra gondolt, hogy a budai festők az akkor már itt nagy számban létező kódexeken képezték magukat mégpedig úgy, hogy azok lapjainak ornamentikájából és kompozíciói közül válogattak. Például, nyilvánvaló, hogy a kódex második, kvalitásosabb része is előképül szolgált az elsőnek. Hoffmann azt sem zárta ki, hogy mivel 1485 előtt inkább szerény, ornamentális díszítésű, mintsem jelenetekkel díszített kódexek érkeztek Itália felől, kellett a Budán dolgozó illuminátoroknak a német és a közép-európai művészetre is támaszkodni.<sup>13</sup> Vegyük számba a kódex karakterisztikus elemeit.

A lapszéldíszek többsége egy finom tollrajzos mezőben szétszórt kehelyszerű és karéjos szirmú virágokból, apró bimbókból valamint szakállas aranytallérok-ból áll. E motívumok gyakran rendeződnek gömbbel és hengertaggal áttört növényi motívumokkal díszített lécz köré (ff. 7r, 225r.). Gyakori díszítőelemei a puttókon kívül az olykor medaillonba foglalt madarak, vaddisznón vagy kecskén lovagoló alakok, a fűben pihenő szarvas, a torzlények között emberfejes maszk, kentaur (7r, 18r, 21r, 111r, 152v, 222r). A repertoár jó része Fra Evangelista da Reggio 1475 körüli ágostonos breviáriumból ismert.<sup>14</sup> A fekvő és nyakát megfeszítő szarvas (f. 7r) Borso d'Este 1455 táján illuminált bibliája Taddeo Crivelli és Giorgio d'Alemania munkájának tartott lapján jelenik meg.<sup>15</sup> E kör jellemzője a bőségszaru, melynek száját hegyes levelek és gránátalma töltik ki. Ez utóbbi motívum a kódex két részének egy-egy oldalát önállóan kitöltő szegélyévé is válik (ff. 113v, 227v). A két sorba rendezett ötszirmú virágoktól meghatározott fehér alapos lapszéldísz (ff. 219v, 219r) számos 1450-es évektől dolgozó ferrarai illuminátor, például Taddeo Crivelli kedvelte.<sup>16</sup> A kódex néhány lapjának keretdíszje lényegében az eddigiek variánsa. Jellemzője egy visszahajtott szirmú, veseformájú virág (ff. 11v, 3/7r, 18r, 21r, 1r). Ez a típus is ferrarai előzményekre nyúlik vissza, pl. az említett Jacopino da Reggio breviáriumának kedvelt motívuma.<sup>17</sup> A lapszéldíszek között akad egy fehér indás is (f. 104v) és a változatosság kedvéért még egy francia-flamand típusú is (f. 57r). Franciscus de Castello kedvelt lapszéldíszjeinek rokonai is feltűnnek a kódexben. Egyfelől a pontokkal telehintett háttérű, dúsan örvénylő akantuszlevelesek másfelől azok, melyeknek uralkodó elemei a hatalmas, pontozott fészkes virágfejek (f. 165r, 280r). Közvetlenebb rokonaikat Hoffmann a lombard-milánói festőkör emlékei-

ben ismerte fel.<sup>18</sup> Az igényesebb oldalakon most is megjelennek a vázák, a játszadozó puttókkal (ff. 165r, 248r, 276r). Mindkét keretdísz egyéni vonása a kiforduló virágszirmok fémesen kemény, merev formázása.

A kódex festői kétféle iniciálét alkalmaztak. Először is egy a 15. század első negyedében keletkezett gótikus akantuszlevelest, melyet szerény reneszánsz ornamentikával – egy gömb segítségével csatlakozó kehely-formájú levéllel – korszerűsítettek (pl. ff. 13r, 26r és a kalendárium lapjai). Másodsorban az itáliai reneszánsz jellegű iniciálék három típusa is feltűnik a kódexben. Az első reneszánsz levélből, ágból képzett, és rendszerint pontokkal díszített alapon virágfej tölti ki (f. 232r). A második oszlopszerű, olykor középen pánttal tagolt, vagy kihasasodó részén ráhajló levéllel díszített (f. 256r). Ennek variánsa a merev, sűrű, csigaszerűen visszahajló levelű, mely a lapszéldíszből ismert (f. 261r). A harmadik betű toronyszerű elemekből építkezett (f. 222r). Az első és a harmadik típus Felső-Olaszországban, Lombardiában széles körben elterjedt volt, a második egyénibb megoldású. De más motívumokat is alkalmazott e kötet festője. Érdekes például a levelekkel, gránátalmával teli bőségszaru-párokból formált keretdísz (ff. 113v, 227v). Fra Evangelista da Reggio 1470 körüli ferrarai kódexében tűnnek fel Kálmáncsehi kódexének sajátos, két sorban elrendezett visszahajtott szirmú virágai is.<sup>19</sup> E keretdíszek kedvelt díszítőelemei az állatokkal játszó, rajtuk lovagoló puttók, a hatalmas vázák, a medaillonokba foglalt madarak és állatok.

A kódex két nagyobb tartalmi egységét, a Breviáriumot és a Missálét figurális-jelenetes iniciálék díszítik. A két szövegrész képsora csaknem azonos témákat dolgoz fel. Hoffmannak feltűnt, hogy még az itáliai reneszánszt követő iniciálék többségébe északi gótikus jellegű kép került. Azt is megállapította, hogy közülük nem egy, így a Missale kánonképe és az azt körülölelő lapszél medaillonjainak kis passió-jelenetei (f. 217v) E. S. mesternek a korban népszerű metszeteire támaszkodnak.<sup>20</sup> Sőt az általa említetteken kívül közéjük tartozik a Vizitáció (f. 165r), a Krisztus megostorozása (f. 219r) és a Szent Péter és Pál apostolok Veronika kendőjével kompozíció (f. 276r) is.<sup>21</sup> Az itáliai reneszánsz kompozíciók és figuratípusok többsége a második részben gyakori, az elsőben mindössze egy Dávid királyt ábrázoló iniciálé (f. 57r) olaszos. Hoffmann feltételezte, hogy ez a kettősség abból adódik, hogy a festőknek nem állt rendelkezésükre megfelelő mennyiségű vallási tárgyú itáliai reneszánsz mintakép.<sup>22</sup> Ez a vélemény csak részben fogadható el. Egyrészt, mert például Kálmáncsehi Breviáriuma bővelkedik ilyen képekben, és a Breviárium Missale-részének festője is ismert ilyeneket. E kérdéssel kapcsolatban egyfelől feltételezzük, hogy a breviariumi rész festője felkészültségénél, képességénél fogva leginkább apróbb reneszánsz részletekkel átszótt gótikus képek készítésére volt alkalmas.

Motívumkincs és stílus szempontjából sok közös vonást fedezhetünk fel a new yorki kódex és a prépost harmadik kódexe, a zágrábi Missale (Rizni-

ca zagrebačka katedrale, RK 355) között. Nem csak a lapszéli ornamentika motívumkincse közötti rokonság tűnik szembe, hanem pl. a figurális iniciálék stílárís kettőssége (ff. 7r, 16r, 190v) is.<sup>23</sup> A röviden felvázolt összefüggésekből arra következtethetünk, hogy a két kódex egyazon műhely egy időben dolgozó, többé-kevésbé azonos kezeinek produkciója.

Kálmáncsehi negyedik ismert kódexe egy párizsi imakönyv (Párizs, Bibliothèque Nationale, NAL 3119), melyben 1492-es évszám olvasható. Felmerült, hogy ez a kódex, legalábbis részben, Franciscus de Castello munkája lenne. Ennek ellentmondani látszik az a tény, hogy a közepes képességű mester aligha lehetett képes olyan mértékben eltávolodni korábbi stílusától, amint ez érzékelhető. Azon kívül feltehetően ebbe a munkába is bejegyezte volna a nevét, ahogyan a másikon tette. Franciscus közreműködése helyett valószínű helyesebbnek látszik frissebb lombardiai, ferrarai impulzusra gondolni. Még a 15. század 90-es éveiben is különböző előképek alapján dolgozó mesterek alkothattak Budán, mert ebben a kódexben kétféle stílus találkozik. A milánói-ferrarai mellett azonban már a firenzei Philostratus-korvina (Budapest, OSzK Cod. lat. 417) hatása érvényesül.<sup>24</sup> Az eddigi szakirodalom a korábban említett két oklevél mellett néhány korvinán is igyekezett kimutatni Franciscus de Castello hatását. Így az Aristeason (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 627)<sup>25</sup> a Trapezuntiuson (Bp. OSzK Cod. lat. 281)<sup>26</sup>, Tolhopff Stellariumán (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 84.1.Aug. fol.).<sup>27</sup> Ezek a szerényebben díszített korvinák közé tartoznak. A Kálmáncsehi kódexekkel rokon, illetve azokkal kapcsolatban álló kéziratok többsége a korszak főpapjai számára készült.

A Filipecz Pontificale (Esztergom, Érseki Simor Könyvtár, jelz. 2-36-4/7864) címlapjának keretdíszje (f. 8r) a korábbi irodalom máig elfogadható megállapítása szerint négy korvináéval rokon. Mégpedig a Trapezuntius- (f. 1r), a Ptolemaeus- (Bécs, ÖNB Cod. lat. 24 f. 1r), Római Missale (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Ottob. 110) és a Tolhopff-kötetékével (f. 1r).<sup>28</sup> A keretdísz felépítése és motívumkincse elég szorosan fűzi egymáshoz a négy kódexet, ugyanakkor Franciscus keretdíszjeihez nem állnak igazán közel.

Filipecz János Pontificaléját számos főpapi szertartásnak szentelt iniciálé díszíti. Az iniciálék ornamentikájában és kompozícióiban gótikus és reneszánsz jellegű egyformán akad.<sup>29</sup> Mivel Tolhopff Stellariumát 1480-ban írta, a Mátyásnak készült példány is ez idő körüli lehet.<sup>30</sup> Így nem alaptalan Filipecz vele rokon kötetét a nyolcadik évtized elejére keltezni.

Tulajdonoscímer bizonyítja, hogy Kálmáncsehi Domonkos zágrábi kódexe – talán ajándékképpen – Thúz Osvát zágrábi püspök tulajdonába került. Thúz Osvát számára más könyvek is készülhettek. Legalábbis erről tanúskodik egy befejezetlen Missale (Zágráb, Egyetemi Könyvtár, R. 10).<sup>31</sup> E kódex iniciáléinak elkészítésekor is E. S. mester metszetei töltötték be az előkép szerepét. Nem kizárható, hogy a kódex díszítése Kálmáncsehi new yorki kéziratához hasonló stílusban készült.

Váradai Péternek ma ismert könyveiből kettő illik témánkba. Egy *Decretales* (Gregorius IX. papa: *Decretales. Cum apparatu Bernardi Parmensis. Ed. Franciscus Molinensis. Venezia, N. Jenson, 1479. CIH 1489, Bp. EK Inc. 65*), és egy Nicolaus de Lyra *Postilla*-kötet (Nürnberg, A. Koberger, HC +10369, Kolozsvár, Román Népköztársaság Akadémiája Kolozsvári Könyvtára, Inc. 82. A. 11).<sup>32</sup> Az első kötet lapszéleinek kehely-formájú levelekből alkotott indája és szerény virágai ismét Kálmáncsehi new yorki kódexének és Bánffy Miklós adománylevelének dekorációját idézik. Az iniciálék reneszánsz elemekből építkeznek, a kis képek díszítésében a gótika és a reneszánsz egyaránt szerephez jutott. A kolozsvári kódex virágfejei is Kálmáncsehi előbb említett kódexében gyakoriak. Az alábbiakban röviden ismertetjük az általunk még a Kálmáncsehi-kódexek körébe tartozó jelentéktelenebb, illetve kevésbé díszített köteteket, töredékeket. Ezek a következők: Nagylaki István bácsi és fehérvári kanonok *Breviariuma* (Bp. OSzK Cod. lat. 343). A szerényen díszített könyvet már Hoffmann Edith is Kálmáncsehi kódexeihez kötötte.<sup>33</sup> Apáti Lukács kódexének egy lapja (Pozsony, Múzeum Hlavného Mesta, Cod. Fragm. EC lad. 2/40),<sup>34</sup> és egy *Missale* M-betűt megőrzött darabkája (Győr, Egyházmegyei Könyvtár, az őrzőkönyv jelzete R. 2. 28. jelenlegi jelzete: Fragm. 173).<sup>35</sup>

Az eddig tárgyalt 1480–1490 között készült kódexek tulajdonosai általában a klérus felső rétegének képviselői. Könyveik többsége liturgikus tárgyú. Ismerkedjünk meg egy kissé a possessorokkal. Kálmáncsehi Bécsben tanult. Egyházi pályája mellett diplomáciai küldetést is vállalt, útjai általában a szomszédos országokba vezettek. Mátyás halála után a cseh-párt híveként, II. Ulászló trónigényét támogatta. Baráti szálak fűzték őt Filipecz Jánoshoz, Thúz Osváthoz, Váradai Péterhez és Vitéz Jánoshoz. A morva származású Filipecz neve a prágai egyetem matriculájában szerepel. Előbb Corvin János trónigényét támogatta, majd II. Ulászló mellé állt. Mély vallásosságát bizonyítja, hogy püspöki székét elhagyva ferences kolostorba vonult.<sup>36</sup> Thúz egyéniségéről keveset tudunk. Váradai Péter bolognai tanultságú humanista, aki többek között Janus Pannonius szétszóródott munkáinak összegyűjtésével foglalkozik.

A kéziratok elemzése azt sugallja, hogy a Kálmáncsehi Domonkos és baráti köre, valamint a korszak főpapjai megrendelésére készült kódexek jellege nem feltétlen a rendelkezésre álló illuminátorok képzettségében lel magyarázatot, hanem esetleg egy középkorisan vallásos, és az itáliai reneszánszból is inkább a szigorúbbat, mértéktartóbbat befogadó, és bizonyos mértékig az attól távolságot tartó, nemzetibb elkötelezettségű megrendelői kör igényeinek felelt meg. Talán ezzel magyarázható az először 1480 táján feltűnő stílus Mátyás 1485 körüli orientációját figyelmen kívül hagyó 1490 utáni újabb impulzusokat is befogadó felvirágzása. Ebben a periódusban a budai stílus meghatározó egyénisége Giovanni Cattaneo di Mediolano, aki 1482 táján indul útra Ferrarából.<sup>37</sup> Számunkra úgy tűnik, hogy az uralkodói udvar könyvvásárlásai, és az általa foglalkoztatott kó-



dexfestők művészete kevésbé befolyásolta a korabeli megrendelők többségét kitevő főpapok ízlését. A Pannonia Regia című kiállítás 1994-ben kiadott katalógusában fogalmaztuk meg először azt a nézetünket, hogy az 1480-as évek elején dolgozott Magyarországon egy olyan festőcsoport, amely a lombardiai-milánói stílust hozta el Magyarországra, Budára. Ennek a festőcsoportnak lehetett egyik tagja Cristoforo de Predis, s szignatúrája alapján volt miniátora Franciscus de Castello Ithalico de Mediolano, aki az 1480-as évek elején Kálmáncsehi Domonkos székesfehérvári prépostnak dolgozott.<sup>38</sup> Franciscusnak az udvari könyvtár számára készült kódexei jelenleg ismeretlenek. A királyi könyvtár arculatának formálásában ez az irányzat csak Mátyás király halála után, a budai könyvfestészet utolsó periódusát meghatározó 1490 körüli években, a Cassianus-korvina (Párizs, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 2129) kitűnő festőjének köszönhetően játszott meghatározó szerepet.

Összegezőképpen: feltételezzük, hogy a tárgyalta főpapi kódexek nem a budai királyi udvarban, hanem valamelyik egyházi méltóságviselő – pl. a székesfehérvári prépost – környezetében működő műhelyben készültek. Ez a milánói-ferrarai stíuselemekben gazdag műhely bizonyos megújulások árán volt képes túlélni a Mátyás király által előnyben részesített Attavante, Cherico és társaik által képviselt irányzatot, és határozta meg a Mátyás- majd Jagello-kori magyarországi könyvfestészet jellegét.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az első két periódus utolsó képviselője: BERKOVITS I.: Magyar kódexek. Bp. 1975. 59., A harmadik politikai hátterét MAROSI E. világította meg: Mátyás király és korának művészete. A mecénás neveltetése. AH XXXI. 1993. 27 skk.

<sup>2</sup> HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek. Bp. 1929. 76.

<sup>3</sup> Francesco Sasseti és Galeotto Manfredi könyvtár megvásárlása, HOFFMANN 1929. 75., 76 skk. MIKÓ Á.: Bibliotheca Corvina – Bibliotheca Augusta. In: Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon. Katalógus. Szerk. MIKÓ Á., TAKÁCS I., Bp. 1994. 404 skk.

<sup>4</sup> BALOGH J.: Művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 529.

<sup>5</sup> OLÁH M.: Hungária. Bp. 1985. 26.

<sup>6</sup> HOFFMANN 1929. 82 skk.

<sup>7</sup> BALOGH 1966. 544.

<sup>8</sup> Magyarországi pályafutásának rekonstrukciója: HOFFMANN 1929. 116 sk.: magyarországi eredetűnek véli, az 1489. júli-

us 28-án megajándékozott három zenggi család egyikéhez, a De Castellino et de Mediolano családhoz köti, noha személy szerint ő sem ebben, sem a II. Ulászló-kori újabb nemesi levélben nem szerepel. A mester budai tevékenységéhez visszatér: HOFFMANN E.: Franciscus de Castello Ithalico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben. MM 9. 1933. 42 skk.

<sup>9</sup> Képeket ld. BERKOVITS 1975. 29–31. kép, XXIV–XXXI. tábla., Pannonia regia 413 skk.

<sup>10</sup> HOFFMANN 1929. 29 sk., Kódexek a középkori Magyarországon Katalógus. Szerk. SZELESTEI NAGY L. Bp. 1985. 139 sz. (Zentai) Pannonia regia IX–5. (Mikó)

<sup>11</sup> Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Katalógus. Wien, 1982. 428 skk., Kat. Nr. 414, 415.

<sup>12</sup> HOFFMANN 1929. 111 skk. Ez úton megköszönöm Boreczky Annának, hogy a kó-

- dextről készítettett mikrofilm-másolatát rendelkezésemre bocsátotta.
- <sup>13</sup> HOFFMANN 1929. 115 sk., HOFFMANN 1933. 43.
- <sup>14</sup> Fra Evangelista da Reggiohoz: ALEXANDER J. J. G. – De la MARE, A.: Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey. New York – Washington, 1969. 137 skk. Pl. LXIII, LXXII.
- <sup>15</sup> SALMI, M.: La miniatura italiana. Milano, 1956. Tav. LI.: Modena, Biblioteca Estense, ms. V. G. 12. vol. I. f. 216v.
- <sup>16</sup> Ágostonos breviarium, New York, Library of Major J. R. Abbey. No 7209, f. 7r. ALEXANDER – De la MARE 1969. 137 skk. Pl. LXII., Modena, Biblioteca Estense, ms. V. G. 12=Lat. 429 vol. I. f. 280r.; SALMI, M.: Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento. Milano, 1961. VII. tábla.
- <sup>17</sup> Ld. a 16. sz. jegyzetben.
- <sup>18</sup> HOFFMANN 1929. 111.
- <sup>19</sup> Ld. a 16. sz. jegyzetben.
- <sup>20</sup> HOFFMANN 1929. 113 sk.
- <sup>21</sup> APPUHN, H.: Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche. Dortmund, 1989. L 40 II. 39. kép, L 190 177. kép, L. 17 23. kép.
- <sup>22</sup> HOFFMANN 1929. 114.
- <sup>23</sup> KNEWALD K.: Kálmáncsehi Domonkos zágrábi misekönyve. MKSz 61. 1943. 1 skk., BADURINA, A. – STELE, F. – MOŠIN, V. – JANC, Z. – MIHAILOVIĆ, M.: Miniatura. Beograd–Zagreb–Mostar, 1983. 59. kép., ld. ff. 136v, 137r. MAGIF, V.: Metropolitana Riznica Zagrebačke katedrale. Zagreb, 1983. 17-K., 88. kép.
- <sup>24</sup> f. 28r.: Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le comte Guy de Boisronvray. Paris, 1961. 127 sk. No 26. Pl. 83., és Schallaburg Katalógus: Nr. 418. f. 42v: 432.
- <sup>25</sup> HOFFMANN 1929. 114., BALOGH 1966. 532.
- <sup>26</sup> HOFFMANN 1929. 85., BALOGH 1966. 532.
- <sup>27</sup> HOFFMANN 1929. 86., BALOGH 1966. 532.
- <sup>28</sup> A kérdésről a régebbi irodalom jelzésével: Pannonia regia, IX-6. képét ld. uo. A másik három kódex címlapjának reprodukciója: CSAPODINÉ GARDONYI K.: Biblioteca Corviniana, Bp. 1990. XXVI., CXC., CCXXVI t.
- <sup>29</sup> Ld. ff.1r, 10v, Pannonia regia IX-6 képei, 420 sk.
- <sup>30</sup> HOFFMANN 1929. 121. Jómagam a kódexet nem láttam, reprodukció közvetítésével se tanulmányozhattam.
- <sup>31</sup> HOFFMANN 1929. 86.
- <sup>32</sup> WEHLI T.: Megjegyzések Váradi Péter Decretálisának kifestéséhez. MKSz 101. 1985. 280 skk., JAKÓ Zs.: Váradi Péter könyvtárának töredéke Kolozsvárott. MKSz 74. 1956. 346.
- <sup>33</sup> HOFFMANN 1929. 131.
- <sup>34</sup> SOPKO, J.: Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenský knižniciach. Bratislava, 1986. c. 490., 33. tábla., WEHLI T.: Franciscus de Castello Ithallico Budán. In: Pannonia Regia 412.
- <sup>35</sup> Pannonia Regia IX-8, és Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr. Hrsg. VIZKELETY, A.: Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae III. Bp. 1998. No 173. Abb. 31.
- <sup>36</sup> Avicenna ósnyomtatványa, melyet még magyarországi tartózkodása idején szerezhetett (Drezda, Sächsische Landesbibliothek, Ink. 3320. Velence 1484) díszítése is északi gótikus jelegű. Róla és könyveiről: CSAPODI Cs.: Filipec (Pruisz) János nagyváradi és olmtützi püspök könyvei. MKSz 85. 1967. 243 skk. és uő, Die erhaltene gebliebenen Bücher des Johann Filipec (Pruis) Bischof von Grosswardein (um 1431–1509). Gutenberg Jb. 1975. 338 sk.
- <sup>37</sup> BERKOVITS I.: La miniatura nella corte di Mattia Corvino. Bp. 1941.
- <sup>38</sup> In: Pannonia regia 411 skk.

Kerny Terézia

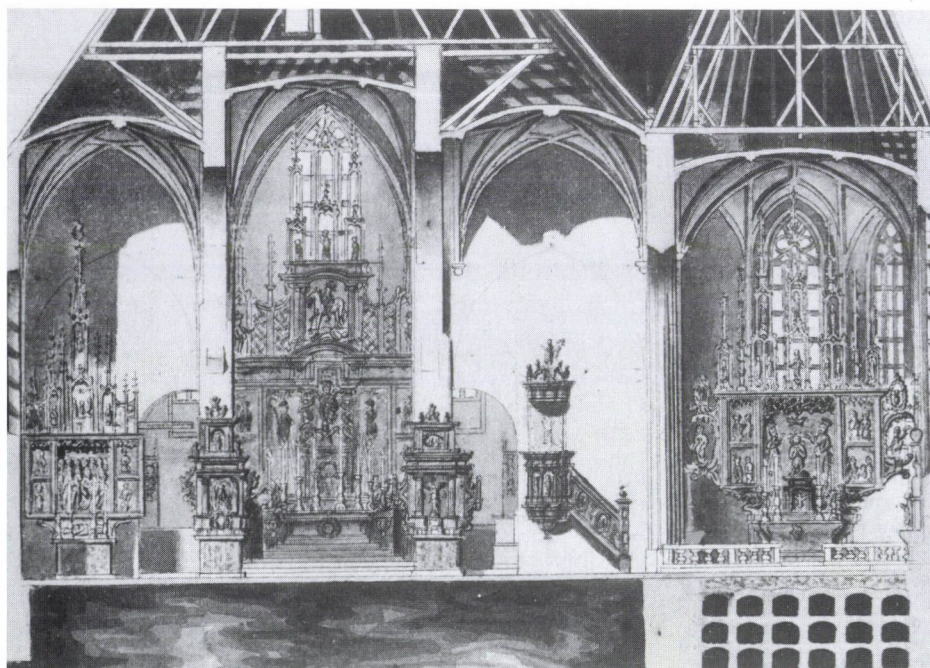
## A SZEPESHELYI SZÁRNYASOLTÁROKRÓL

*(Előzetes beszámoló)*

„A szepeshelyi (Spišska Kapitula, Szlovákia) oltárok stílusa nemcsak a szepességi, hanem a régi magyar művészet legemelkedettebb színvonalát mutatja, és nyilvánvalóan azzal a magas szellemi kultúrával függ össze, mely a Felvidék egyik leghatalmasabb várához, a szepesi főispánsághoz és egyik legnagyobb történeti jelentőséggel bíró egyházi székhelyéhez..., a Szent Mártonról nevezett társaskáptalanhoz fűződik...” (Csánky Dénes: A szepeshelyi táblaképfestészet a XV–XVI. században. (Szepesi festő két táblája a boroszlói Szépművészeti Múzeumban.) Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VIII. (1935–1936) Budapest, 1937. 10.)

Nincs tudomásom olyan középkorral foglalkozó közép-európai művészettörténeti összefoglalásról, amely valamilyen módon ne érintené, ne taglalná a szepeshelyi Szent Márton püspökről elnevezett társaskáptalan prépostsági, majd 1776-tól székesegyházának építészeti, berendezési alkotásait. A honi és külhoni műemléki, helytörténeti, „műtörténeti” szakirodalom e tekintetben igen gazdag már a XIX. század közepe óta. A teljesség igénye nélkül elég a restaurátor Wenzel Merklas, Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold, Myskovszky Viktor, Rómer Flóris, Horváth Viktor jelentéseit, beszámolóit, publikációit áttekinteni.<sup>1</sup> E sort a század végétől azután Divald Kornél, Éber László, Csánky Dénes, Péter András, Hoffmann Edith, Genthon István folytatták.<sup>2</sup> A II. Világháború után sajnálatos módon néhány évre megszakadt kutatásnak idehaza Radocsay Dénes adott irányt corpusaival,<sup>3</sup> de a templommal foglalkozó bibliográfia a mai napig folyamatosan gyarapszik.<sup>4</sup>

A székesegyház a művészettörténeti kutatás számára fölbecsülhetetlenül gazdag tárháza. Hatalmas értékű művek halmozódtak föl benne az évszázadok során, akár falképeit, szárnyasoltárait, epitáfiumait, bútorait tekintve. Közülük vitathatatlanul első helyen állnak középkori szárnyasoltárai. Irodalmuk szintén óriási. E pazar gazdagság után, amelyek a legkülönbözőbb szempontból, történetileg, stílárisan, néha még ikonográfiai aspektusból is tárgyalták az oltárokat, úgy tűnhet, hogy róluk már igazán nem lehet újat mondani. A helyzet e lenyűgöző teljesítmények ellenére azonban nem igazán rózsás. Zavarosak többek között datálásaik, fölállítási körülményeik, elhelyezéseik, átalakítgatásaik, megcsonkíttatásaik, provenienciájukról nem is beszélve, egyszerűen kálváriájuk története. Pedig az oltárokról jó néhány írott és képi forrás ismeretes, de nagy részüket nemigen hasznosította a velük foglalkozó szakemberek zöme. Csekély hányadukat,



1. A szepeshelyi főoltár ábrázolása (OMvH Tervtára)

egymást ismételve, az eredeti forrásokat mellőzve, s egyre romlottabban föl-fölhasználhatták ugyan, más dokumentumokra viszont, holott mind lelőhelyük, vagy éppenséggel regesztájuk (MTA MKI Levéltári Gyűjteménye) ismert és hozzáférhető volt, a feledés jótékony homálya borult.

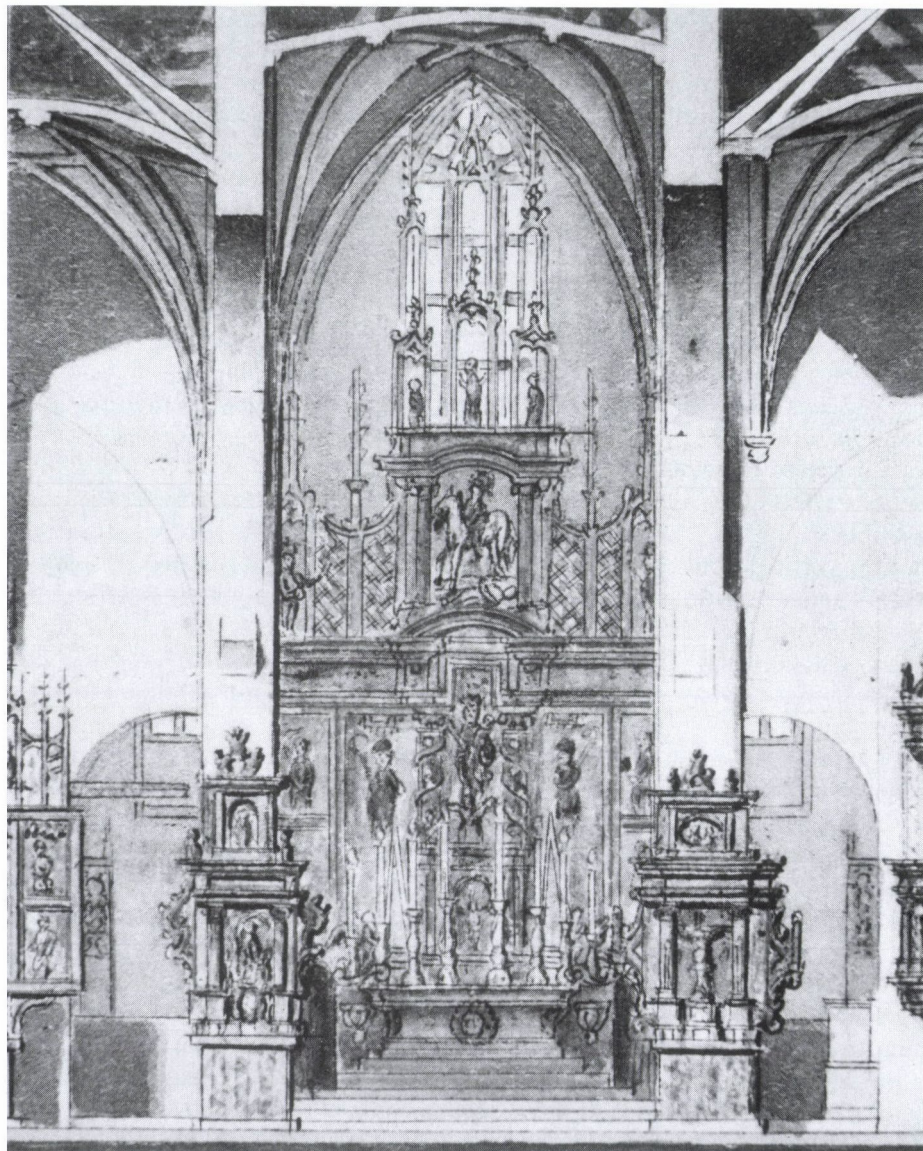
Az eddig újonnan előkerült dokumentumok a következők:

1. Zala vármegyei Miklós prépost (1382–1393), hogy „a Szent Márton egyháznak fényét emelje” 1387-ben Mária Magdolna oltárát állíttatja föl.<sup>5</sup>

2. Kétségtelenül a legfontosabb forrás Wagner Károly Bécsben, 1774-ben megjelent szepességi oklevéltárában olvasható, aki a templom 1478. X. 25-én történt újrafölszentelési okiratában tizenegy oltárt ismertetett. (Ezt a számot azért kell kiemelni, mert a későbbiekben szintén a legváltozatosabb számkombinációkban fordult majd elő.) A husziták kiűzése után ugyanis 1462–1478-ban a templomot Stock János, majd berendi Back Gáspár prépostsága alatt bővítették és új oltárok is kerültek bele. Ezek Wagner alapján a következők voltak: Szent Márton főoltára, Szűz Mária koronázása, Szent Kereszt, Keresztelő Szent János, Szent Péter és Pál apostol, Szent Mihály arkangyal, Szent Bertalan vértanú, Szent Lőrinc, a Tizenegyezer Szűz vértanú, Szent István király, Szent Imre herceg, illetve Szent László mellékoltárai.<sup>6</sup>

3. A harmadik ide vonatkozó dokumentumcsoport a budapesti Egyetemi Könyvtárban található, a szepesi konventre vonatkozó iratcsomóban a je-





2. A szepeshelyi főoltár (az 1. kép részlete)

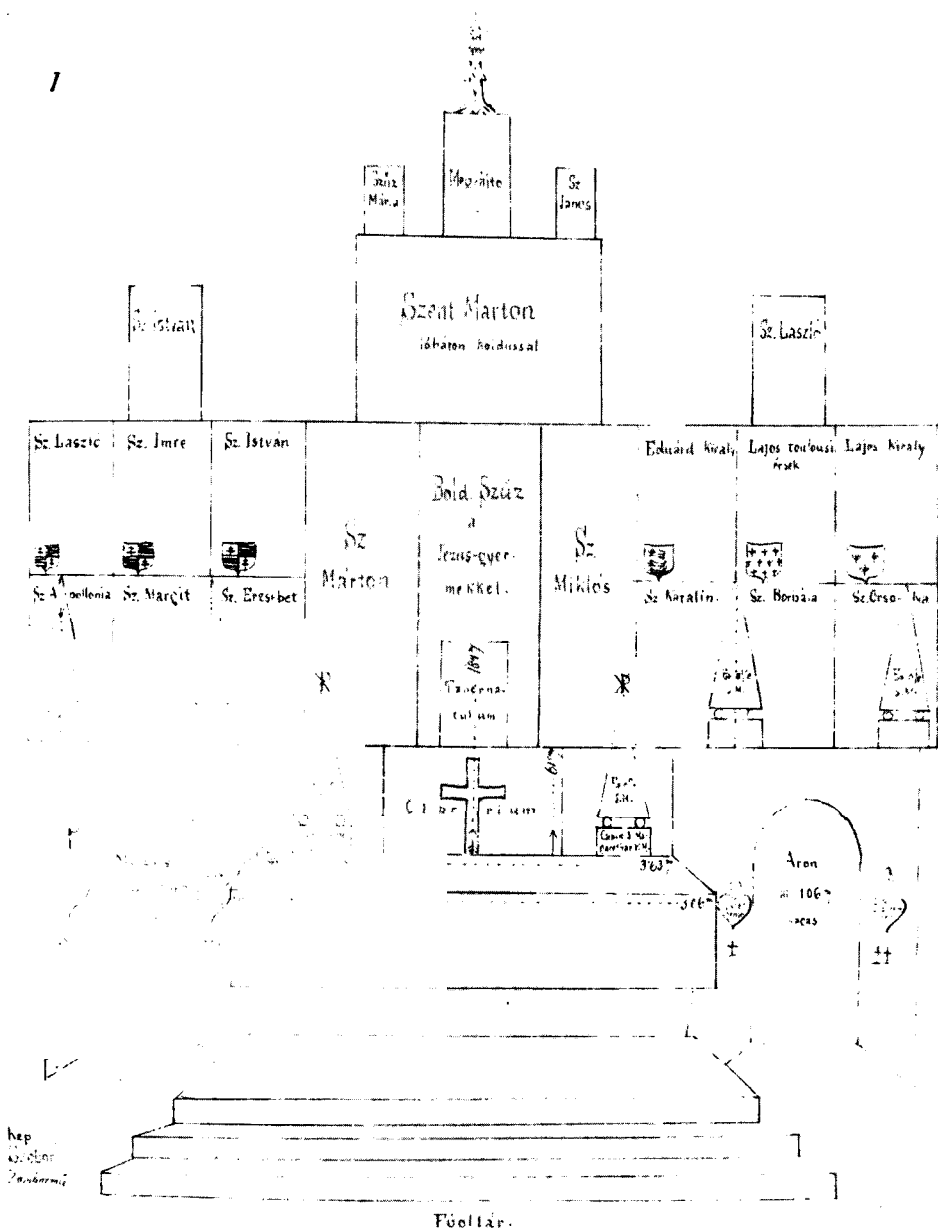
zsuita Hevenes Gábor átíratában, hatalmas hagyatékának XL. kötetében. E kéziratok 1560-tól 1587-ig közölnek adatokat, többek között Szepeshelyről is, de csupán szórványosan érintve e beszámoló tárgyát képező oltárokat, de annál inkább megvilágítva a reformáció és ellenreformáció harcát a Szepességekben. Főleg a Zápolya István neje, Tesseni Hedvig alapította Jézus Teste Testvérületről és a káptalan áldatlan, sanyarú sorsáról számolnak be. 1560 XII. 19-én például a szomorú helyzet kivizsgálására, nem egészen veszélytelenül, kanonokokat küldenek ki, amikor is szóba kerül egy táblakép („tabula”) és egy menza (titulus nélkül). Érdekes, bár nem tartozik szorosan a témához egy 1585. II. 8-án keltezett irat, amelyben Szent György vértanú fejereklyetartójáról, egy úrmutatóról és egy dalmatikáról esik szó.<sup>7</sup>

4. Az ekkortájt dúló vallásháborúk hatásáról, amelyek néhány éven belül az oltárok átalakításaira is kihatással lesznek, egy ismeretlen 1600 körüli szerző jegyzetei adnak információkat.<sup>8</sup> A szerző ír az 1580–1590-es években folyt egyházi vitákról a szepességi kriptokálvinisták és a szigorúbb irányzatot követő lutheránusok között. E viták egyik lényeges pontja volt a képek, szobrok, oltárok használata, amelyet a kriptokálvinisták teljesen elutasítottak. Horváth-Stanisith Gergely begyűjtette nagyőri kápolnájába a szepességi templomokból a „bálványokat”. Az akció minden bizonnyal Szepeshelyet is érintette. Az irat arról is szól, hogy Radaschin Mihály és Stöckler Lénárd Bártfán bezáratta (elzáratta?) az oltárokat.

5. Értékes anyagot szolgáltatnak természetesen az egyházlátogatási jegyzőkönyvek. Bennük egyértelműen nyomon követhető a XIX. század végéig az oltárcserék és átalakítások sora. Az 1611-es Pázmány Péter-féle Visitatio még a Wagner által közölt állapotokat tükrözi.<sup>9</sup> Ugyancsak az Esztergomi Prímási Levéltár 1700-ban keltezett Canonica Visitatioja már új oltárokról és fölújításokról számol be.<sup>10</sup> Ezek szerint a XVII. század elejétől már megkezdődhetett fölújításuk. Számos oltárt széjjelszedtek, durván megcsonkítottak, barokk oltárarchitektúrába illesztettek, új mellékoltárokat emeltek. Közéjük tartozott például Szent Anna oltára, amelyről 1710-ben történt említés, rá hagyományozott gazdag adományával.<sup>11</sup>

6. Az oltárok újabb, immár neogótikus megújítására a XIX. század második felétől, 1878-tól került sor Császka György (1826–1904), majd Párvy Sándor (1848–1919) püspöksége idején. Még az átalakítások előtt kereste föl a templomot Myskovszky Viktor rajztanár, aki az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtárában őrzött I. számú vázlatkönyvében lerajzolta a Szűz Mária koronázása oltárt.<sup>12</sup>

7. Talán ekkor készült az a jelzetlen, évszám nélküli és leltározatlan akvarell is, amely szintén az OMvH Tervtárának tulajdona. E gyűjtemény még egy fölbecsülhetetlenül értékes dokumentum-sorozatot őriz egy ismeretlen, föltehetően építésztlől, amelyekhez Lippert József a pozsonyi dóm számára készített terveit használta föl az 1888-as restaurálás előtt. A ti-



3. Hradzsky József rajza a szepeshelyi főoltárról (Mgt.)

zenőt lapból álló akvarell-kollekció a székesegyház alaprajzáról, keresztmetszetről ad elsősorban adatokat, de részletesen bemutatja oltárait, berendezési tárgyait. Technikájuknál fogva azonban behatóbb vizsgálatokra, legalábbis az oltárok szempontjából – például ikonográfiájukat tekintve – nem alkalmasak.<sup>13</sup>

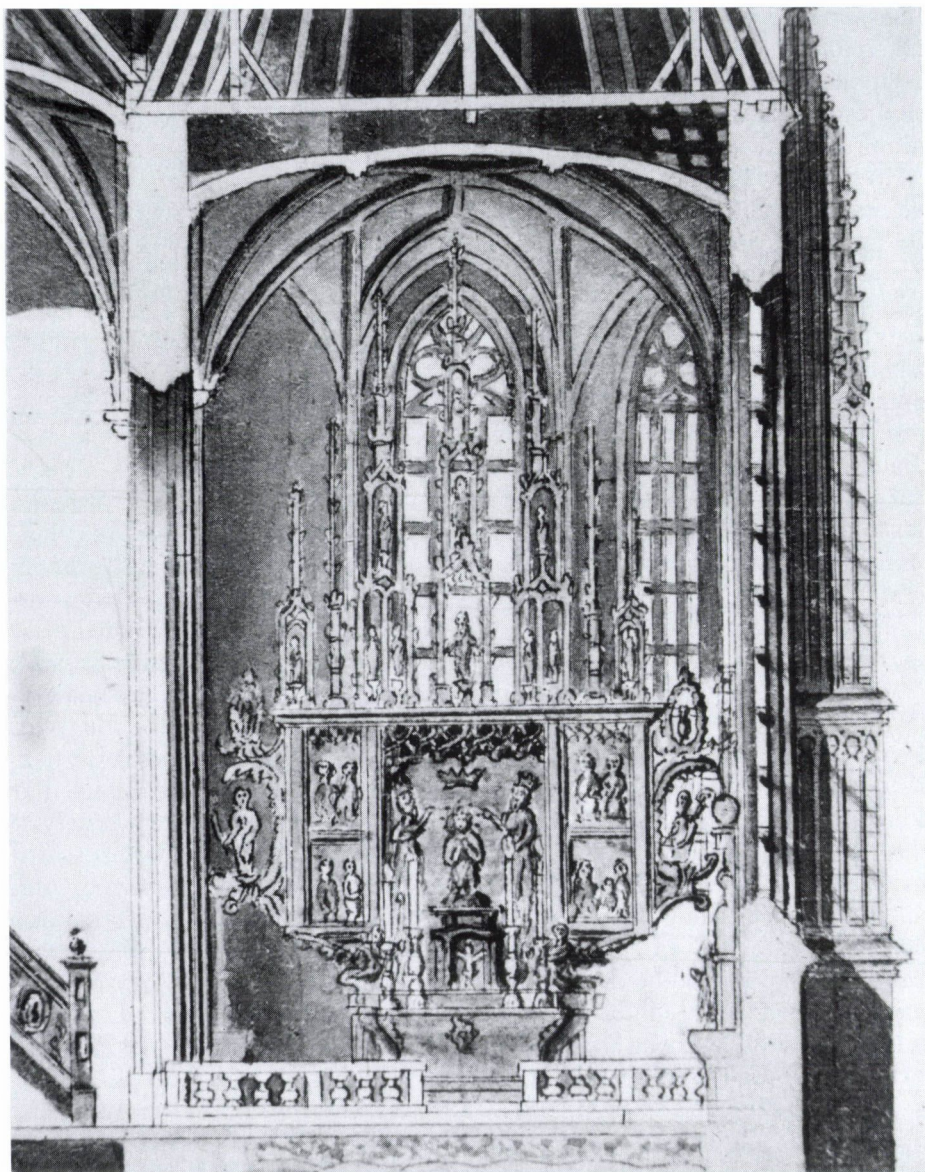
8. Közvetlenül e restaurálásokról készült Hradszky József (1827–1904) kanonok huszonegy darabból álló tollrajzos mappája, amely mind ez ideig legrészletesebb képét nyújtja a templom középkori és barokk oltárainak.<sup>14</sup>

9. Divald Kornél néhány éve örökösei tulajdonában fölbukkant 1930-as útinaplójában október 3-án a helyszínen négy oltárról írt rajzok kíséretében: Szűz Mária halála, Szűz Mária koronázása, Szent Mihály arkangyal és a Három királyok imádása oltára.<sup>15</sup>

A főtebb folsorolt, de még korántsem teljes összeállításból a későbbi kutatások számára a Hradszky József kanonok-féle mappa szerintem a legkorrektebb és leghasználhatóbb dokumentum, amelyre mintegy tizenöt évvel ezelőtt bukkantam. Jelenleg magántulajdonban őrzik. A címlapon 1896-os dátumú körbélyegző látható, de bizonyíthatóan mintegy tíz évvel korábban készült. Mérete: 250×180 mm. Címe: A szepeshelyi székesegyház egyes részeinek rajza. Vastag betűkkel jelölte a táblaképeket, vékonyabbal a szobrokat, s szinte alig láthatóan a domborműveket, pontos méreteket, ikonográfiai leírásokat közölve. A huszonegy lapból tizenkettő mutatja be a székesegyház gótikus, barokkizált vagy teljesen barokk oltárait.

Hradszky József (1827–1904) szepesi kanonok 1861-től tett közzé méhéseti, 1874-től történelmi, művelődéstörténeti tanulmányokat. Alapvető műve ez utóbbiak közül az *Initia progressus ac praesens status Capituli ad S. Martinum E. G. de Monte scepusi...* című adattára (Szepesváralja, 1902.), amely egyébként szintén kiindulópontját képezi az oltárok kutatásának.<sup>16</sup> A művészettörténet iránt is érdeklődő pap, aki nap mint nap elment előttük, az utolsó pillanatban megörököltette őket az utókor számára, talán későbbi földolgozásuk reményében, talán a problémáktól nem egészen mentes „restaurálásuk” kapcsán. E renoválások akkor a divatos korstílus, a neogótika jegyében újultak meg. A munkálatok legfőbb szervezője Császká György (1826–1904) püspök volt, majd kalocsai érsekké történt kinevezése után (1891) Párvy Sándor alatt folytatódtak intenzíven. Császká nagyformátumú főpap volt, aki bőkezűen támogatta a művészeteket, műemlékeket mentett meg a pusztulástól. Szepesi Közlemények címmel hetilapot alapított, háromezer forinttal járult hozzá a Monumenta Vaticana kiadásához, az 1873-as pesti árvízkárosultak javára kiállítást rendezett. Egyházmegyéje számos klenódiumát följújíttatta. Nevéhez fűződik például a XV. századi felkai úrmutató restaurálása, amikor a szentségmutató oromzatára rákerült Szent László öntött szobrocskája (a szakirodalom a mai napig eredetiként tartja számon!)<sup>17</sup> Püspöksége alatt lajstrom készült az Egyházmegye elavultnak ítélt berendezési tárgyairól, az avítt, szüette, az új korszellemnek nem megfelelő táblaképekről, szobrokról, zászlókról,





4. Szepeshely. A Szűz Mária koronázása mellékoltár ábrázolása (OMvH Tervtára)

amelyeket nem kívántak megsemmisíteni, de laicizálásuktól tartva a püspöki palota lomtárában („magtárában”) deponáltak. Szepescsütörtökről, Szlatvinről, Káposztafalváról és még ki tudja hány helyről, a legeldugottabb falvakból kerültek ide alkotások, amelyek egyébként az enyészetté váltak volna.

Hradszky mappája tulajdonképpen ismert volt, egy-két kutató fölismerve jelentőségét fölhasználta dolgozataiban. Közéjük tartozott Divald Kornél, aki Szepesvármegye művészeti emlékei című monográfiájának 1905-ben megjelent II. kötetében a következőket írta: „Boldogult Hradszky József kanonok jóvoltából 1903-ban egy csomó vázlatos rajzot volt módom látni, mely a szepeshelyi oltárokat a székesegyház restaurálása előtti állapotukban ábrázolta...”<sup>18</sup> Ezek alapján kísérletet tett, Csánky Dénes szerint „zavaros” interpretálásukra.<sup>19</sup> Divald 1906-ban a Műemlékek Országos Bizottságához benyújtott jelentésében javasolta a rajzok megvételét.<sup>20</sup> Újabb említésük 1952-ben történt Radocsay Dénes: Elfeledett és elpusztult középkori táblaképfestészetünkről írott, a Művészettörténeti Értesítő hasábjain publikált adattárában, de annyira felületesen és semmi jelentőséget sem tulajdonítva nekik, hogy valószínűleg Divaldtól vette át az adatot.<sup>21</sup>

Miért fontosak tehát számunkra ezek a rajzok a restaurálás előtti állapot rögzítésén túl? Azért, mert mind ez idáig csupán belőlük azonosíthatók azok az oltárok, függőképek, szobrok, amelyek ténylegesen a szepeshelyi székesegyházban voltak. Vagyis a rajzokból egyértelművé válik, hogy mi szepeshelyi provenienciájú és mi nem az! Mert a problémák igazán itt kezdődnek, hiszen a mai napig mind a szlovákiai közgyűjteményekben, mind a budapesti Nemzeti Galériában számos olyan alkotást őriznek, amelyek alatt Szepeshely származási hely van föltüntetve. A Magyar Nemzeti Galériában például egy Szűz Mária oltárnál (1480 körül), két oltárszárnynál, két egy oldalán és egy két oldalán festett táblán, két két oldalán és két egy oldalán festett táblánál.<sup>22</sup> Szepeshelyi provenienciájúként szerepel a Kassai Vychodoslovenského Museum-ban található Menekülés Egyiptomba jelenetet ábrázoló predella. Savnikon és más gyűjteményekben is előfordulnak hasonló darabok. Már pedig Hradszky rajzain ezek egyáltalán nem szerepelnek! Lehetséges, hogy a nagy tudású kanonok rosszul határozta meg ikonográfiájukat? Elképzelhető. E föltevésnek viszont ellentmondani látszanak az oltártáblák, szobrok akkurátusan bejelölt méretei. Szepeshely a XIX. század második felétől „begyűjtő” helyként funkcionált. Mint említettem számos egyházi alkotás került ide a legkülönbözőbb településekről, amelyeket Divald Kornél felvidéki útjai során számtalanszor megörökített fényképfelvételein. Fáradhatatlan múzeumszervező lévén jó néhány darabot juttatott közülük, mint erről a Magyar Nemzeti Múzeum Közleményei 1914-től rendszeresen beszámolnak iktatószámokkal, az ország első közgyűjteményébe.<sup>23</sup> Az általa kiválasztott, megmentésre ítélt tárgyakból jutott azonban más felvidéki múzeumokba is (Kassa, Bártfa,

Selmecebánya, Besztercebánya). A Magyar Nemzeti Galériában kiállított táblaképek és a Szűz Mária oltár tehát minden bizonnyal nem szepeshelyi eredetűek, de alighanem szepesi származásúak.

A proveniencia kérdés persze fordítva is föltehető, még pedig egyelőre két „kassai” szobor kapcsán. Divald Kornél 1904-ben a szepeshelyi lomtárban lefényképezett egy agyonrestaurált Szent István király és egy Szent László szobrot, amelyek az ő jóvoltából a Kassai Múzeumba kerültek. 1935-ben Gerevich László disszertációjában ugyanezek már újból restaurálva a kassai Szent Erzsébet dómból származóknak lettek föltüntetve.<sup>24</sup> Divald szintén magántulajdonban lévő fényképe alapján szepesi eredetük egyértelmű!<sup>25</sup> De talán az sem elképzelhetetlen, hogy eredetileg Szepeshelyen voltak fölállítva. Hradszky ugyanis említett tábláin két helyen is közölt középkori eredetű oromzati szobrokat Szent István király és Szent László alakjával, leszámítva a Szűz Mária koronázása mellékoltárt, mégpedig az ún. Órangyal és a Szent Márton főoltár oromzatán. Ezek restaurálásuk során eltűntek, de be is kerülhettek ebbe az ominózus raktárba, ahol Divald a szabadban lefényképezte őket.

A fölvázolt proveniencia problémák csupán töredékét képezik a Szepeshellyel kapcsolatos még megoldandó feladatoknak. További kutatásokra van szükség az Esztergomi Prímási Levéltár Canonica Visitationibus, a Magyar Nemzeti Múzeum Adattárában, a szlovákiai közgyűjteményekben. A Szepesi Püspöki Levéltár irataiban. Megoldásra vár a székesegyház oltárainak ikonográfiai programja is, ahol föltűnően magas számban szerepelnek a magyar szent királyok. Izgalmas problémát jelent a főoltár tematikája is, amely véleményem szerint az Aragóniai és a Corvin ház rejtett és fiktív genealógiáját hordozza. Elgondolkodtató ezek után, hogy fönntartható-e az ún. „Szepesi Iskola” fogalma? Tennivaló tehát akad még bőven. Újbóli kutatásukat talán az alapoknál, a menzánál lehetne elkezdni, hogy erre kerülhessen az oltár fölépítménye.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Bibliográfiájuk fölsorolva: RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955. 435–450.

<sup>2</sup> RADOCSAY i. m. 435–450.

<sup>3</sup> RADOCSAY i. m. 435–450.

<sup>4</sup> Az ide vonatkozó terjedelmes hazai és szlovák irodalom annotált részletes fölsorolására külön tanulmányban szeretnék kitérni.

<sup>5</sup> RADOCSAY D.: Elfelejtett és elveszett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő I. (1952) 98–99.

<sup>6</sup> WAGNER, C.: *Analecta Scepusii...* i. m. Wienae, 1774. 347–350.

<sup>7</sup> Hevenesy Gábor S. J. Gyűjteménye. Budapest, Egyetemi Könyvtár. Kéziratár. XL. kötet. 1–189.

<sup>8</sup> Országos Széchenyi Könyvtár Kéziratára, Oct. Lat. 531. A vallási villongásokra még vö.: BRUCKNER Gy.: *A reformáció és ellenreformáció története a Szepességben*. Budapest, 1922. I. 140–149., 168–170.

<sup>9</sup> WAGNER, C.: *Analecta Scepusii...* i. m. Wienae, 1774. 348.

<sup>10</sup> Esztergomi Prímási Levéltár. *Visitationes Canonicae*. Fasc. II. Liber 12. Collegiata

- ecclesia S. Martini de Monte Scephusiensi. Fol. 24–27.
- <sup>11</sup> Acta Jesuitica. Magyar Országos Levéltár. E. 152. 1710. III. 1.
- <sup>12</sup> MYSKOVSKY, V.: Archaeologische Skizzen der Denkmale in Oberungarn. 1866. Myskovszky Viktor hagyatéka. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. I. számú vázlatkönyv. 1883. IV. 15. Ltsz.: 347–12.524. Ceruzarajz, 300×235 mm
- <sup>13</sup> Vásznonra ragasztott papír, tempera. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. Ltsz.: K. K. 7705. 520×235 mm. Jelzés nélkül. A tizenöt darabból álló sorozat őrzési helye: Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtára. Leltári szám nélkül! Az akvarellekre Takács Imre hívta föl a figyelmet, s ő készíttetett fényképeket róla Hasznos Zoltánnal. Irodalmuk: VELICS L.: Az egyházi művészetek tanulmányozásáról. Budapest, 1894. 92.
- <sup>14</sup> Magántulajdon. A Mittheilungen der Centralcomission Erforschung und Erhaltung... I. (1853) számába kötve. Címlapján: Ex Libris Josephi Hradszky Can. Scepus 1898. bélyegző.
- <sup>15</sup> Divald Kornél vegyes iratai. Országos Műemlékvédelmi Hivatal Könyvtára. I. számú jegyzőkönyv. 1903. IX. 3.
- <sup>16</sup> -: Hradszky József. Címző a Magyar Katolikus Lexikon számára. Kézirat. Megtekintését Diós Istvánnak köszönhetem.
- <sup>17</sup> Császka Györgyről és Právy Sándorról szintén a készülő Magyar Katolikus Lexikon címszavai nyújtanak tájékoztatást (szerző nélkül)
- <sup>18</sup> DIVALD K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. Szerk.: Vajdovszky J. Budapest, 1905. 49.
- <sup>19</sup> CSÁNKY D.: A szepeshelyi táblaképfestészet a XV–XVI. században. (Szepesi festő két táblája a boroszlói Szépművészeti Múzeumban.) az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VII. (1935–1936) Budapest, 1937. 13.
- <sup>20</sup> Divald Kornél bizottsági tag jelentése 1905. évi munkájáról. MOB Iratok 1906/152. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal Könyvtára)
- <sup>21</sup> RADOCSAY D.: Elfelejtett és elvesztett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő I. (1952) 91–99.
- <sup>22</sup> RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 435–450.
- <sup>23</sup> Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából I. (1916/1.) 52–55, VARJU E.: Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest, 1929. 27., 28., 29.
- <sup>24</sup> GEREVICH L.: A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XVI. században. Budapest, 1935. 70., 44–45. kép, RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest, 1967. 180. A szobrok magassága: 162 cm. Radocsay 1500–1530 körüli időkre keltezte az alkotásokat., múzeumi leltári számot nem közölt.
- <sup>25</sup> Magántulajdon Divald helyszíni kiegészítéseivel. Divald Kornél felvidéki topográfiai útjai során készített fényképfelvételeiről, amelyek jórészt az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Fényképtárában találhatók: CS. PLANK I.: Divald Kornél fényképfelvételeinek jegyzéke. In: A „Szentek fuvarosa” Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. Szerk.: BARDOLY I. Budapest, 1999. 469–540. (Szepeshelyi fölvételek: 372–379.) A szepeshelyi szárnyasoltárokról valamennyi eddig előkerült frott és képi forrás közlésével nagyobb tanulmányban szeretnék beszámolni.

Galavics Géza

## ESZTERHÁZA 18. SZÁZADI ÁBRÁZOLÁSAI – A KÉP MINT MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FORRÁS

Eszterháza (a mai Fertőd) barokk látképei Esterházy Fényes Miklós idejében keletkeztek, s így Eszterháza fénykorának tanúságtevői. Jelentőségük abban áll, hogy a megmaradt épületekkel, a levéltári adatokkal s az egykorú leírásokkal együtt teljesebbé tehetik képünket a 18.század legjelentősebb magyar főúri rezidenciájáról. Valamennyi ábrázolás e rezidencia kiépítéséhez kapcsolódott. Nem az egyes objektumok műszaki kivitelezését szolgálták, hanem azt, hogy megjelenítsék, hogyan hat majd egy-egy megvalósítandó épület, fasor vagy tisztás az együttes egészében. Általuk rögzítették a kastélyról és az egész együttesről a különböző elképzeléseket, öntötték képi formába az újabb és újabb tervek, s örökítették meg az elkészült építményeket és részleteket. Mindezt gyakran egyetlen ábrázoláson belül, nem egyszer kibogozhatatlan viszonyt teremtve az „egyelőre csak tervezett”, a „még csak részben megvalósult” és a „teljesen megépült” részletek között. Interpretációjukat ez teszi nehezzé, amelyet csak növel, hogy – egy olajképsorozat kivételével – a többi ábrázoláson sem évszám, sem művészjelzés nem található.

Tárgyuk általában a rezidencia és környezete, tehát a kastély és melléképületei, a kert és építményei, úthálózata, viszonya és elhelyezkedése a tágabb környezetben. De nem egyes részletek, hanem nagy, széleslátószögből fölvevő, áttekintő ábrázolások. Hol klasszikus látképek, hol térképszerű, a térkép jelrendszerét és a madártávlatú látásmódot vegyítő ábrázolások. Ezek a képek önmagukban is jelzések egy főúri kultúráról. Többségük a kastély termeit díszítette, s a kortársak számára is módot adott a régi és az újabb állapotok összehasonlítására s az egész együttes bemutatására.

Nem más a művészettörténész célja sem: az Eszterháza-ábrázolások révén szeretne képet kapni e főúri rezidenciáról. Ám előbb számba kell venni valamennyi Eszterháza ábrázolást, meg kell kísérelni legalább hozzávetőlegesen datálni az egyes darabokat, s keletkezési sorrendben összeállítani egy Eszterháza-ikonográfiát. Nem látványos, de aprólékos és mindenképpen elvégzendő munka ez, szándéka szerint segítség a kastély, a kert, a kertben álló épületek és az egész együttes további kutatásához.<sup>1</sup>

A képeket, amelyekről a következőkben szó lesz, egy kivételével már mind reprodukálták. Ám jobbára inkább az Eszterházáról szóló építészet-, zene-, színház- és kerttörténet illusztrációi voltak, s így szerepelnek Mócsényi Mihály Eszterháza fehéren-feketén címmel nemrég megjelent nagyszabású vitairatában is, amelyben minden eddignél részletesebb és ponto-

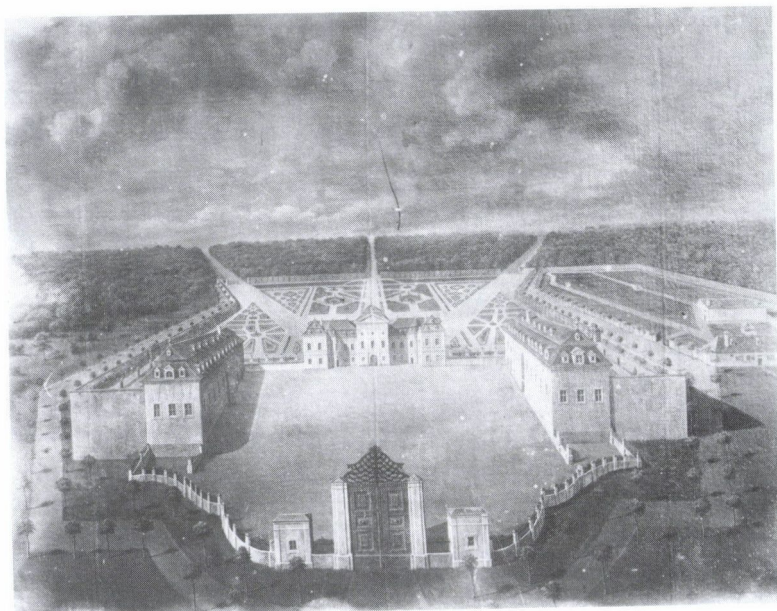
sabb Eszterháza építéstörténetet kapunk, szinte valamennyi Eszterháza-ábrázolás bevonásával.<sup>2</sup>

Eszterháza ábrázolásainak jelentős része elpusztult a 2. világháború végén. Így már akkor is szerencsésnek tarthatjuk magunkat, ha legalább fénykép maradt az elpusztult darabokról. Ilyen mindjárt a legelső (1. kép), amely az 1936-os kastélyleltárban, mint az „Eszterházai várkastély képe a Mária Terézia előtti időből” megnevezéssel szerepel.<sup>3</sup> Ez olajfestmény volt, s két és félméteres szélességével ez számít a legnagyobb méretű Eszterháza ábrázolásnak, s egyúttal a legrégebbinek is. (Kat. 1) Eszterháza kezdetének dokumentuma ez, középen az Anton Erhardt Martinelli által 1720-tól épített emeletes, közép-és két oldalrizalittal megépített vadászkastélylyal.<sup>4</sup> E kastély két oldalán egy-egy különálló gazdasági épület állt szemben egymással, s ezektől íves kerítés indult az őrbódékkal kísért főkapu felé. A kastély kerti oldalán, a parteren bonyolult mintás, szökőkutakkal díszített táblás barokk kertet látunk, amelynek területét a háttérben látható erdőből hasították ki. Ezt is, és az erdőt is három, lúdlábszerűen szétfutó út szeli át, úgy, ahogy ezt barokk vadászkastélyoknál – köztük például Versailles-nál is – szokás volt. Hiteles ez az ábrázolás, mert részleteiben is pontosan megfelel annak a Mőcsényi Mihály által elemzett térképnek (Kat. 1a), amely Eszterháza legkorábbi helyszínrajzai közé tartozik (6. kép). Ez a Lés-erdőről készült, ugyanúgy 1760 táján, s jól jelzi azt az állapotot, hogy a barokk kert szimmetrikus elrendezésű úthálózatának kialakítása előtt a vadaskerti erdőben még ferde és aszimmetrikus nyiladékok is húzódtak. A térképnek a parterről és a kastély épületeiről szóló részletei is hűen adják vissza az olajfestményen ábrázolt állapotot. Olajfestmény és térkép egymást hitelesítik.

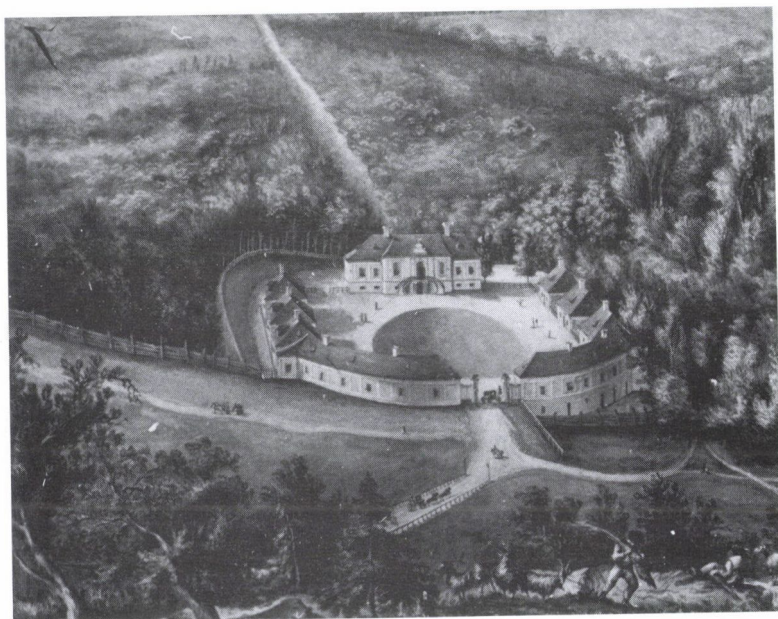
Eszterházának ez az első nagyméretű olajfestménye reprezentatív szándékkal készült. Egyesek „1721 után”-ra, mások „1730 körül”-re datálják, ám úgy vélem, hogy csak később, 1760 táján festhették. Ugyanis rajta van már az az ácsolt lécvázaz fedett lugas, amelyet a szerződés szerint 1760 őszén készít el Deimbler Márk (Fertő)szentmiklósi ácsmester.<sup>5</sup> (A lugas hasonló lehetett, mint a pár évtizede rekonstruált hollandiai Het Loo lugasa.) Alkalmasint éppen e nagyszabású lugas elkészülte volt az alkalom arra, hogy Miklós gróf kastélyáról olajképet festessen. A kép ugyanis egy nagyléptékű, impozáns, a különböző épületeket és a kertet egységes térkompozícióvá rendező rezidenciát mutat, amely a mai szemlélőben sem kelti a befejezetlenség érzését. Így láthatták ezt a kortársak is, mert aligha véletlen, hogy az Erdődyek Pöstyén közelében ennek mintájára építették meg vadászkastélyukat. Mintaképüket nemcsak az épületek egymáshoz való viszonyában, de a hely elnevezésében is követték, amikor az Esterházy – Eszterháza névadás mintájára vadászkastélyukat Erdőházának nevezték.<sup>6</sup> (2. kép)

Gróf Esterházy Miklós – s vele Eszterháza kastélyának – sorsa 1762 tavaszán váratlan fordulatot vett. Az év március 18-án, 52 éves korában





1. Eszterháza kastélya és kertje 1760 körül, olajfestmény, (lappang)



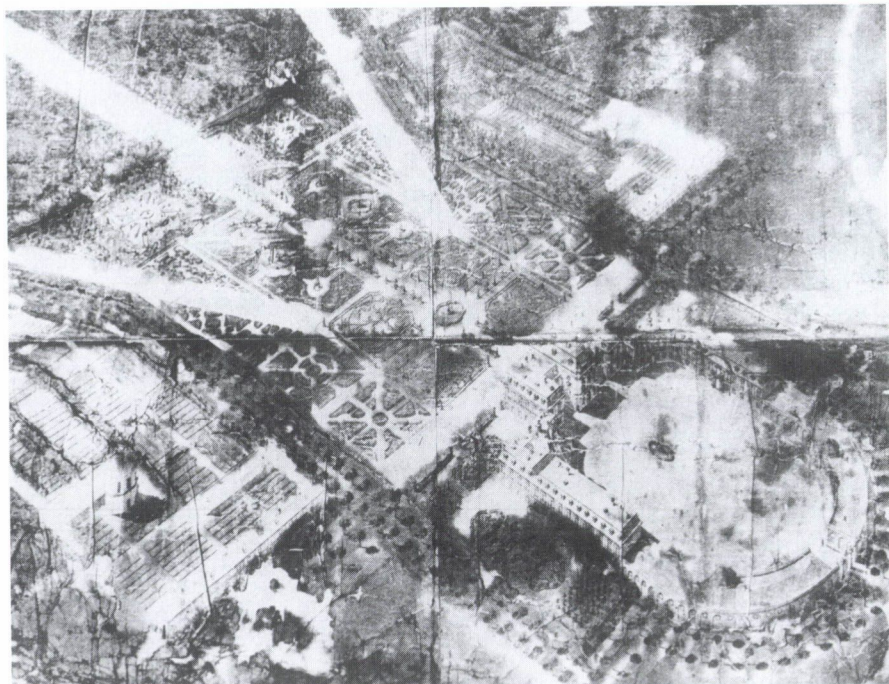
2. Lippert, Josef: Erdőháza, Erdődy-kastély, 18. század vége, gouache.  
(Červený Kamen / Vöröskő, múzeum), részlet

meghalt bátyja, Eszterházy Pál Antal herceg, s Miklóstra szállt a hercegi cím. Ettől kezdve egyedül ő rendelkezett a hatalmas Esterházy birtok jövedelmével. 1762 májusában iktatták be birtokába, júniusban már felfogadta Girolamo Le Bon-t, a bayreuth-i Szépművészeti Akadémia építészet- és perspektíva tanárát, az ismert operaénekest és impresszáriót, s már az évben páratlan intenzitású építkezésbe kezdett. Egy évtized múlva, 1773-ban a teljesen átformált nagyszabású kastélyegyüttesben már királynőjét, Mária Teréziát fogadta. Ez alatt az idő alatt számos rajz és térkép készült Eszterházáról az építkezések és átalakítások különböző fázisában.

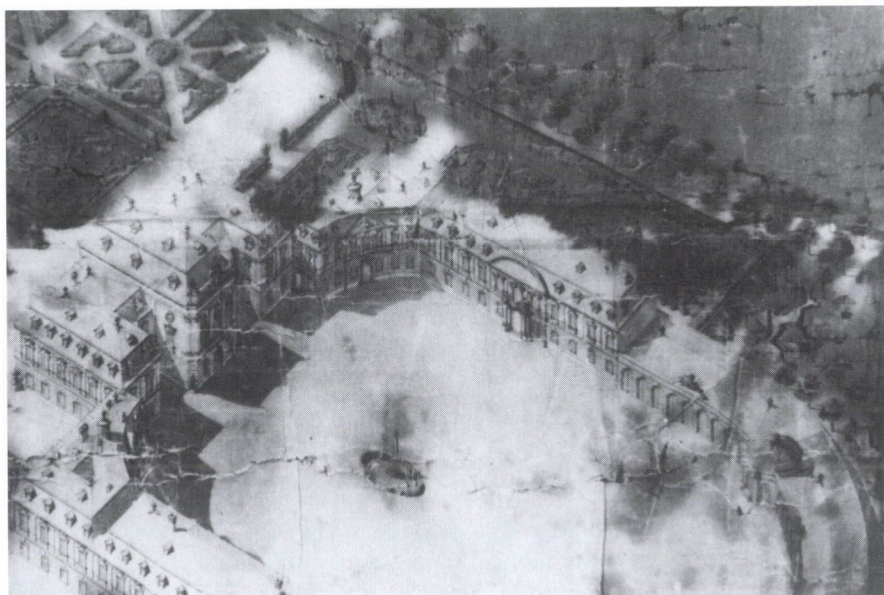
Közülük a legkorábbi az a nagyméretű (127×163 cm) lavírozott tollrajz (3. kép), amelyet Voit Pál találóan vezértervnek nevezett. (Kat. 2) Minden bizonnyal 1762-ben készült annak szemléltetésére, hogy az akkor még három épületből álló együttesből hogyan kell egységes, cour d'honneur-ös épületet formálni, s az hogyan viszonyul környezetéhez. A rajz tanúsága szerint (4. kép) a kastélyépületet meghagyják eredeti formájában, sarkainál összekötik a melléképületekkel, s azoktól a főkapuig kiépített földszintes épületszárnyakkal zárják be a cour d'honneur-t. A négy lapból összeállított rajz elég nagy méretű ahhoz, hogy kellően részletgazdag legyen, ne csak az épületre, hanem a kertre vonatkoztatva is. Eszterháza régebbi kastélykertjének ez a legrészletesebb ábrázolása. (5. a, b, c, d, képek) Mivel ezen a parter beosztása és díszítése nagyrészt azonos az 1760 táján készült, olajfestményen ábrázolt parkéval, ezért a vezérterv parkábrázolását (a kamarakertek kivételével) a meglévő állapot rögzítésének tartjuk. Meghatározó eleme a kastélytól az erdőbe sugarasan szétfutó három sugárút, amelyből azonban csak egy, a középső fut be a kastélyépületig, mert a két szélső már korábban „elakad” a kerti homlokzat elé helyezett, nagy hímzéses parter – (Parterre de broderie) négy táblából formált mezőjében. A vízszintes tengelyekkel három részre osztott parterben a széleken két sávban virágos partert – (Parterre de pieces coupées pour des fleurs) – találunk, míg a parter harmadik sávjában, középen a vadászatra gyülekezőknek hagytak szabadon rendez-vous teret (miként a féltoronyi császári kertben is), két oldalán pedig nyírott sövénykerteket, boszketeket alakítottak ki, s ligetté rendezett fákkal szegélyeztek. A középrész, a hímzéses parter hasonló lehetett a hollandiai Het Loo nemrég rekonstruált barokk kertjéhez, még a középső utat szegélyező keskeny füves sáv és piramissá nyírt fácskái révén is.

A madártávlatban s bravúros oldalnézetben ábrázoló rajz különböző építészeti és kertművészeti elemeket egyaránt biztonsággal megjelenítő perspektivikus mesterdarab. Mai kifakult és impregnált állapotában is őrzi kvalitásait, a biztos rajzot, a finom lavírozást, a részleteket és nagyvonalú térkompozíciót is egyként megjelenítő ábrázolásmódot. Ezért is tűnik elfogadhatónak Horányi Mátyás hipotézise, aki az építészet és a perspektíva tanáraként (is) tevékenykedő Girolamo Le Bont tartotta a rajz alkotójának. A sokoldalú és fél-Európát bejárta Le Bon-tól nem maradt fenn eredeti

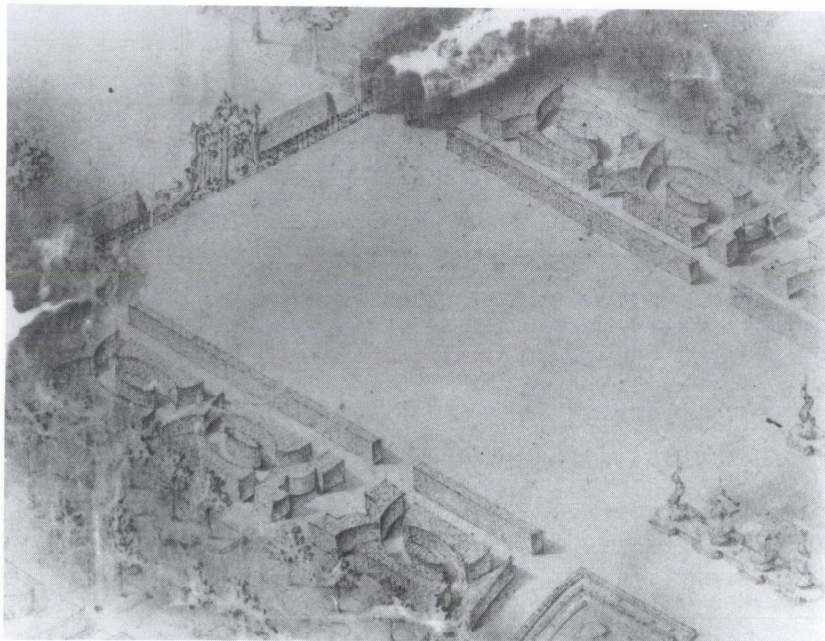




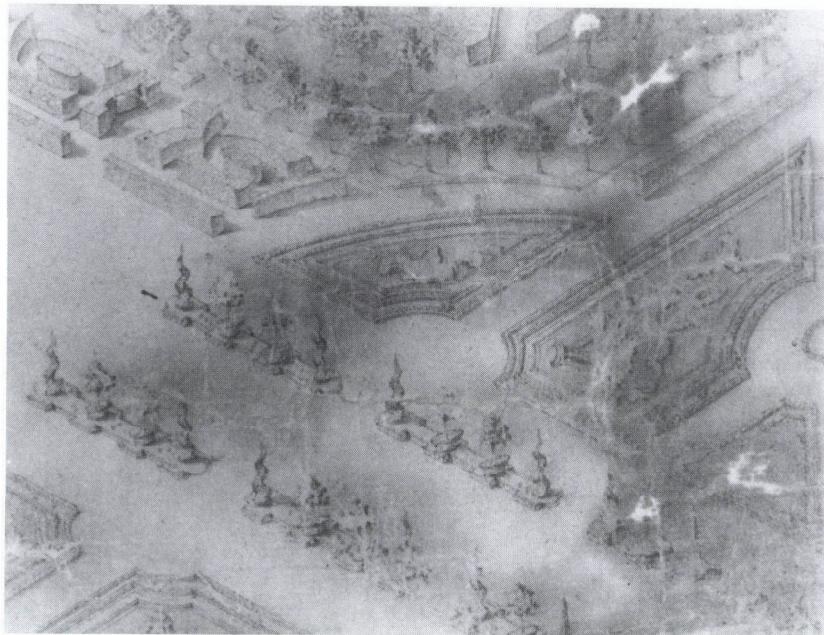
3. Le Bon, Girolamo (?): Eszterháza vezérterve, 1762. (OL T2/1560)



4. Eszterháza, terv a kastély bővítéséhez, 1762, (a 3. kép részlete)

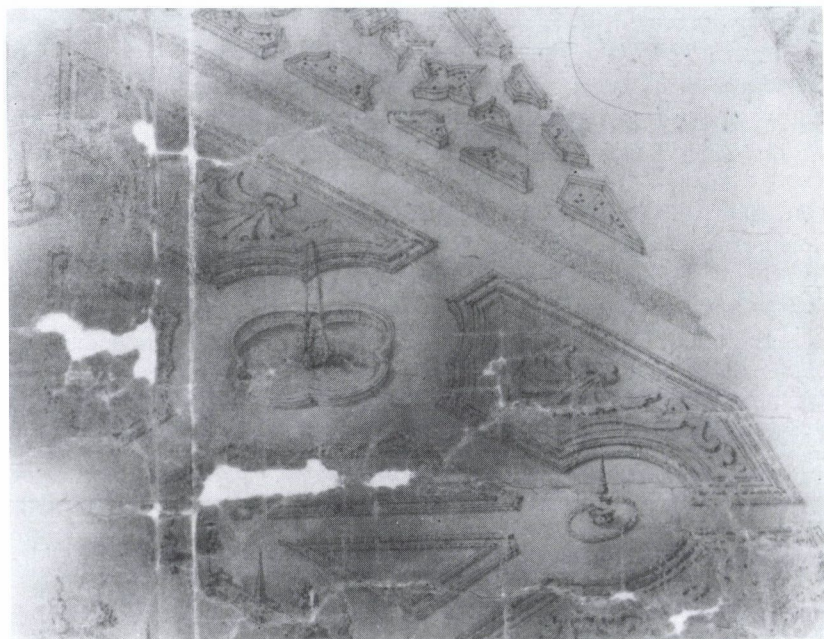


5/a. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)



5/b. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterből, 1762, (a 3. kép részlete)





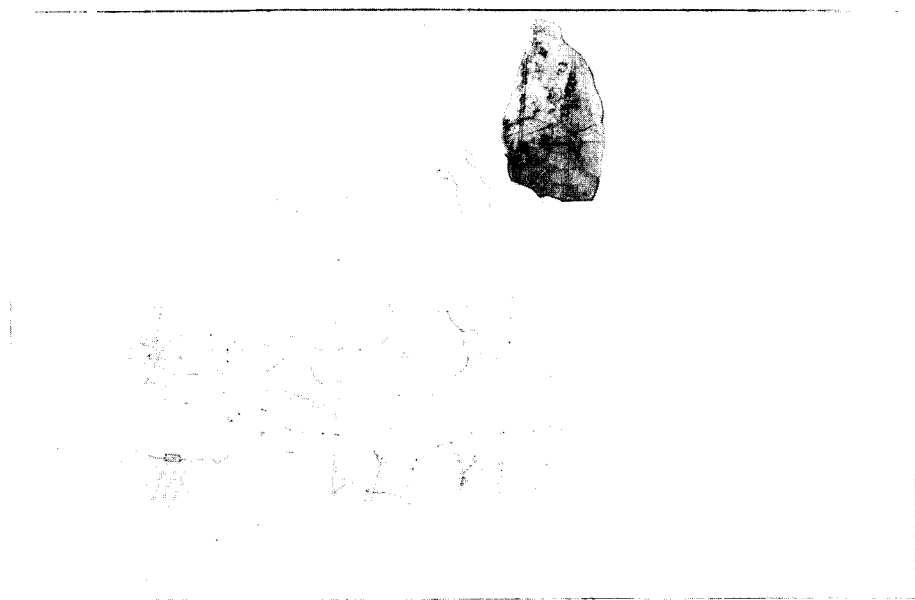
5/c. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterrből, 1762, (a 3. kép részlete)



5/d. Eszterháza régi barokk kertje, részlet a parterrből, 1762, (a 3. kép részlete)

rajz. Az OSZK Színháztörténeti Tárból neki tulajdonított két díszletterv is attribúció.<sup>7</sup>

Madártávlatúnak látszik az időben következő, Bécsben őrzött rajz is (7. kép) a kastély és kertegyüttesről. (Kat. 3) Valójában nem klasszikus madártávlati rajz, hanem olyan térkép, amely léptékhelyesen, síkba kiterítve ábrázolja az adott területet, de azon belül a térkép egyes elemeit, itt kerti építményeit, útjait és erdőrészteit a térképjelek helyett térben, madártávlatban és perspektivikusan jeleníti meg. A régi leltárakban „Situationsplan”-nak nevezik az ilyesfajta ábrázolásokat. Ez a legkorábbi ábrázolása Eszterháza nagyszabású barokk „dísz erdejének” (Lustwald) és vadaskertjének, s ezek szimmetrikus úthálózatú, bonyolult térkompozíciójának. Ezt az útrendszert még Eszterházy Miklós hercegi rangra emelkedése előtt, 1761 őszén kezdték kialakítani, amikor több hónapos munkával széles allékat vágtak a park erdejében.<sup>8</sup> Jól érzékelhetjük a változatokat, ha az 1760 körül készült térképet (6. kép) összevetjük ezzel az ábrázolással. E madártávlatú rajz 1765 táján keletkezhetett. Még hiányzik róla a lovarda (építése 1765-től), de a kastély főépülete már az udvari külső díszlépcsős változatában szerepel (terve és építése 1765-től). Ez a rajz áll legelöl azoknak a különleges, térképszerű Eszterháza ábrázolásoknak a sorában, amelyeket az évek során újra meg újra modernizálnak, aktualizálnak, s különböző formában és funkcióban többször is elkészítenek. Közülük a legkésőbbi, a Beschreibung 1784-ben kiadott rézmetszete (General Plan) a leg-



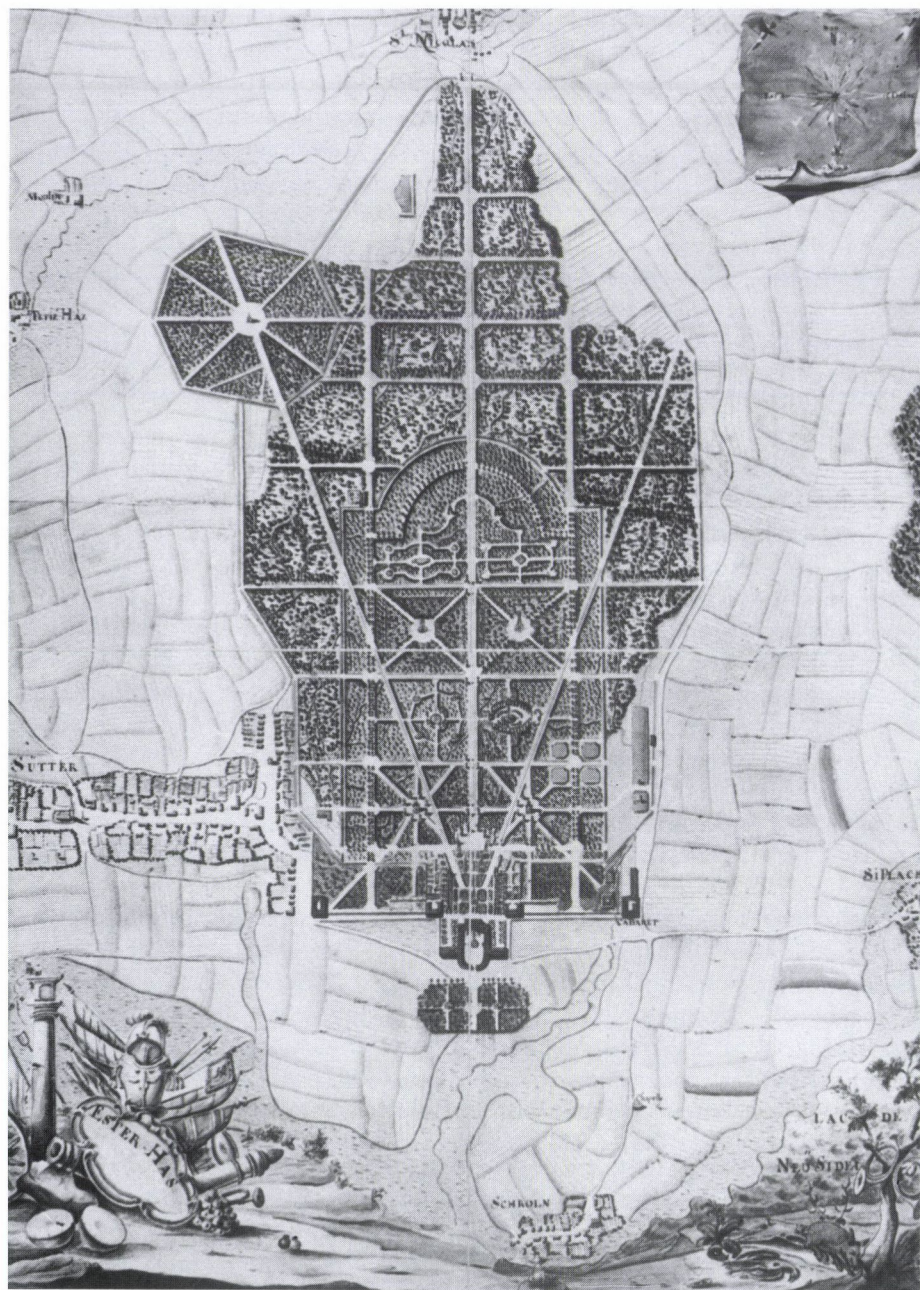
6. Eszterháza vadaskertje a barokk vue-rendszer kiépítése előtt, 1760 körül. (OL S 16/92)

ismertebb (19. kép), amelynek előképét a szignatúra (Jacoby del.) tanúsága szerint az 1756 óta Esterházy szolgálatba álló francia mérnök, Nicolaus Jacoby rajzolta. E térkép alapú ábrázolások látásmódja és részletei közt oly sok a lényegi egyezés, s olyannyira egymás továbbfejlesztésének tűnnek, hogy fel kell tételeznünk, a többi, a térkép-ábrázolásmódot apró perspektivikus részletekkel kiegészítő Eszterháza ábrázolás is (így a bécsi rajz is) Nicolaus Jacoby alkotása.\* E rajzok (a Beschreibung-metszete kivételével) francia nyelvű térképjelzésekkel élnek, s épületrajzaik is hasonlóak Jacoby első ismert és jelzett térképrajzán, a kismartoni (sércei) vadaskert rézmetszetén látható épületábrázolásokhoz.<sup>9</sup>

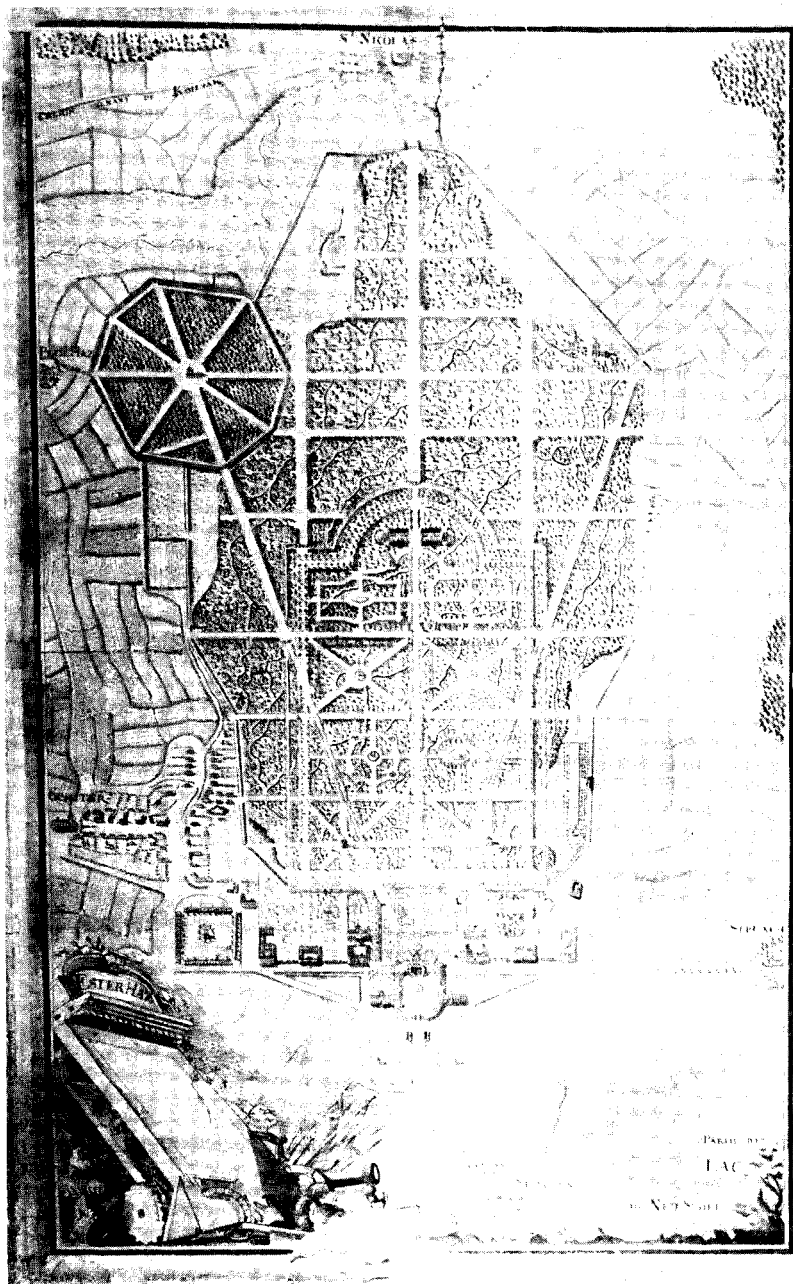
Valamivel később készült egy másik, pontosan ezzel a képkivágással, ugyanolyan (hibás magyarsággal írt) francia helynévjelölésekkel és igen hasonló ábrázolásmóddal megrajzolt térkép. (8. kép) Ez ma is Eszterháza kastélyában található, ahová a háború után került az egykori hercegi erdészeti hivatalból Bak Jolán gyűjtéseként. (Kat. 4) Jellegzetes, vöröses-barna tónusban készült lap, amelynek reprodukciójával az Eszterháza irodalomban még nem találkoztunk. Készítőjének – valószínűleg szintén Nicolaus Jacobynak – mintha az lett volna a célja, hogy a látvány hitelessége, illúziója kedvéért ábrázolásmódjában még messzebbre kerüljön az előbbi rajz térképszerűségétől. Ezért épületeit mindenhol madártávlatban, perspektivikusan (s nem alaprajzban) ábrázolta, s ebben a felfogásban rajzolta meg a parknak és építményeinek részleteit is. Az előző ábrázoláshoz képest új épületekkel is bővült a kép: a hercegi istálló és lovarda építményével, és ennek szimmetrikusan elhelyezett párdarabjával, Süttör szélén pedig egy majorépület négyszögével. De a rajz tanúsága szerint tovább építették a Muzsikaház épületét is. Ezért datáljuk az előző, az 1765 körülnek tartott bécsi ábrázolásnál valamivel későbbre, 1768 tájára, azzal a megjegyzéssel, hogy a rajz a kastély főépületét és parter elrendezését, tehát Eszterháza összképének e két meghatározó részletét tekintve az 1773-ig fennálló állapotot mutatja. S oly részletességgel, mint egyetlen más ábrázolás sem ebből a korszakból. Ez a rajz Eszterházának nemcsak nagyszabású térkompozícióját, az egyes épületek, a kastély, a kert, a kerti építmények, az uradalmi épületek s a falu egymáshoz való viszonyát tárja elénk szemléletes módon, hanem finom részletek egész sorát. Ezen már jól látható (9. kép), hogy közben a három rizalitos, régi kastély belső udvarai elé falat húztak, megépítették a nagyszerű udvari díszlépcsőt (befejezése 1768), s az egész épület főhangsúlyát megadó babilonos középakupolát. A zárt cour d'honneur-ös kastély – egy időre – elnyerte végleges formáját. Hasonlóképpen a kerten sem csupán az látszik, hogy ekkorra már véglegesített-

\* A korrektúra idején figyeltünk föl arra, hogy a Bécsben őrzött rajzon a tussal írott ESTER-HAZ felirat halvány ceruzával írva folytatódik: et ses environs à Jacoby, s ez egyértelművé teszi, hogy Jacoby volt ennek és a hasonló struktúrájú térképeknek is a szerzője.





7. Eszterháza térképe, 1764/65 körül. (Wien, ÖNB Kartensammlung, Kat. Haydn 1980 után)



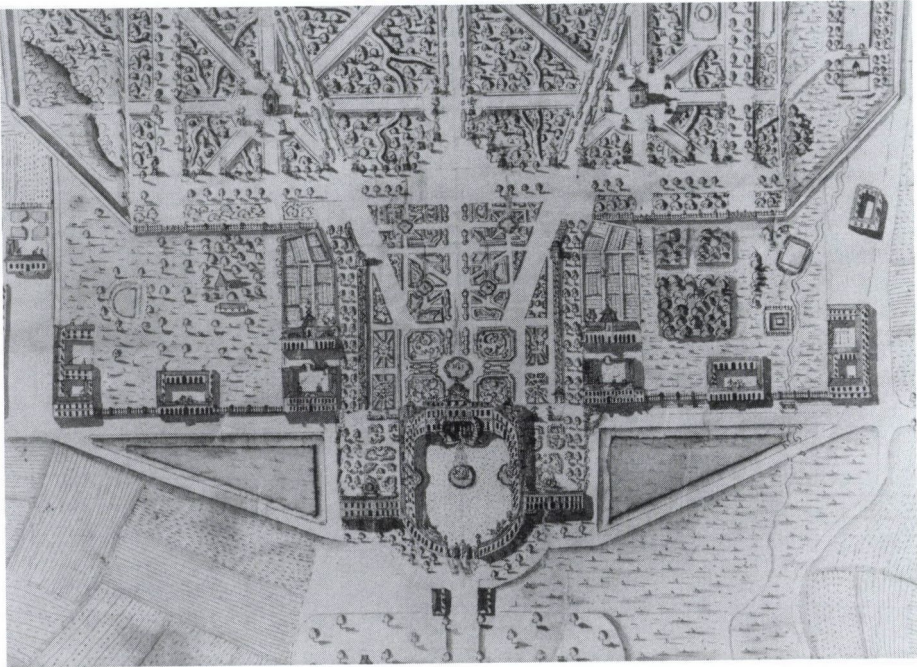
8. Eszterháza madártávlatú képe vörösesbarna tónusban, 1768 körül. (Fertőd, Kastélymúzeum)

ték azt a – legjobban a Beschreibung metszetéről (1784) ismert – térrendszert, ahol a „mulató erdőben” (Lustwald) a három szétfutó út között öt sávban, keresztirányú utakkal tagolva, szimmetrikus elrendezésű tereket formáltak, s ezeket ünnepségek, találkozások színtereként profán templomokkal, szökőkutakkal, kerti építményekkel díszítették, hanem jól látszanak ezen építmények és a kert részletei is. Így az 1767/68 táján megépült Diana- és a Nap-templom épülete nyolc-nyolc szoborral körülvéve, az utakat szegélyező, dézsákba kiültetett fák és szobrok párosítása, s a parterben a lugas, a vele párhuzamos páros fasor és az ácsolt mulatóházak (Lusthaus) viszonya is. Kastélynak és kertnek ezt az állapotát ismerte meg Mária Terézia, amikor a bécsi udvarral 1773-ban Esterházában járt, s ezt az egy évvel korábban fényes ünnepségen vendégül látott bécsi francia követ, Rohan herceg és kísérete is. A vörösesbarna tónusú rajz e korszak Eszterházájának a legrészletesebb ábrázolása.

A leghitelesebbnek azonban mégsem ezt, hanem a bécsi Ferdinand Landerer által rézbe metszett kétoldalas legyező parkábrázolását tarthatjuk (Kat. 5. a., b). Ezt Esterházy Miklós herceg az 1772-es francia követi vagy az 1773-as királynői látogatásra készítette, s színezt, esztergályozott nyéllal ellátott példányait az ünnepségek részvevőinek osztogatták. Egy eredeti példány ezek közül a kismartoni Esterházy gyűjteményben máig fennmaradt (10. kép). Mivel a két nézetből bemutatott parkábrázolás (11., 12. kép) funkciója az volt, hogy segítse a tájékozódást a parkban, a legyező rézmetszetén kétségtávol inkább a valóságos állapotokat kívánták rögzíteni. Nincs is például rajtuk a kastély oldalszárnyaiként elképzelt télikert és képtár épülete, amelyek mindkét korábbi, térképszerű ábrázoláson szerepeltek, de majd csak a 80-as években épülnek meg. A legyező parkábrázolása a legtöbb részletében megegyezik a vörösesbarna tónusú rajzzal, csak annál kevésbé részletgazdag, már csak méretei és technikája okán is. Ezt is Jacoby előképrajza nyomán készíthették, de ábrázolásmódja inkább a térképé, mert a kastélyt és a szomszédos épületeket is újra alaprajzban, s nem perspektivikusan ábrázolták.

Néhány évvel a Mária Terézia látogatás után egy újabb Eszterháza ábrázolás készült (13. kép). Ez is, mint az eddigiek, a Széplak, Süttör, Szentmiklós faluk által közrefogott térséget ábrázolja, az eszterházi kastély és parkegyüttes áttekinthető, madártávlatú képeként. (Kat. 6) Egy finom tollú, apró részletek iránt fogékony rajzoló munkája, aki erdők és mezők zöld és barnás lavírozott felületei közt csak a térség útrendszerét hagyta fehérén, hangsúlyossá téve a kastélypark távlatos útszerkezetét. Ábrázolásmódja is más, mint a korábban ismertetett három, a térképek jelzésrendszerét „feljavító” Jacoby kompozícióké, s kvalitása is jobb azokénál. Aligha Jacoby készítette. Az ismeretlen rajzoló madártávlatból és oldalnézetből ábrázolja Eszterháza oly módon, hogy a kompozíción belül a kert tengelyét és az ábrázolás síkját is elfordította. Látószöge a Le Bonnak tulajdonított „vezérterv” (3. kép) nézőpontjával azonos, s ez talán nem szán-

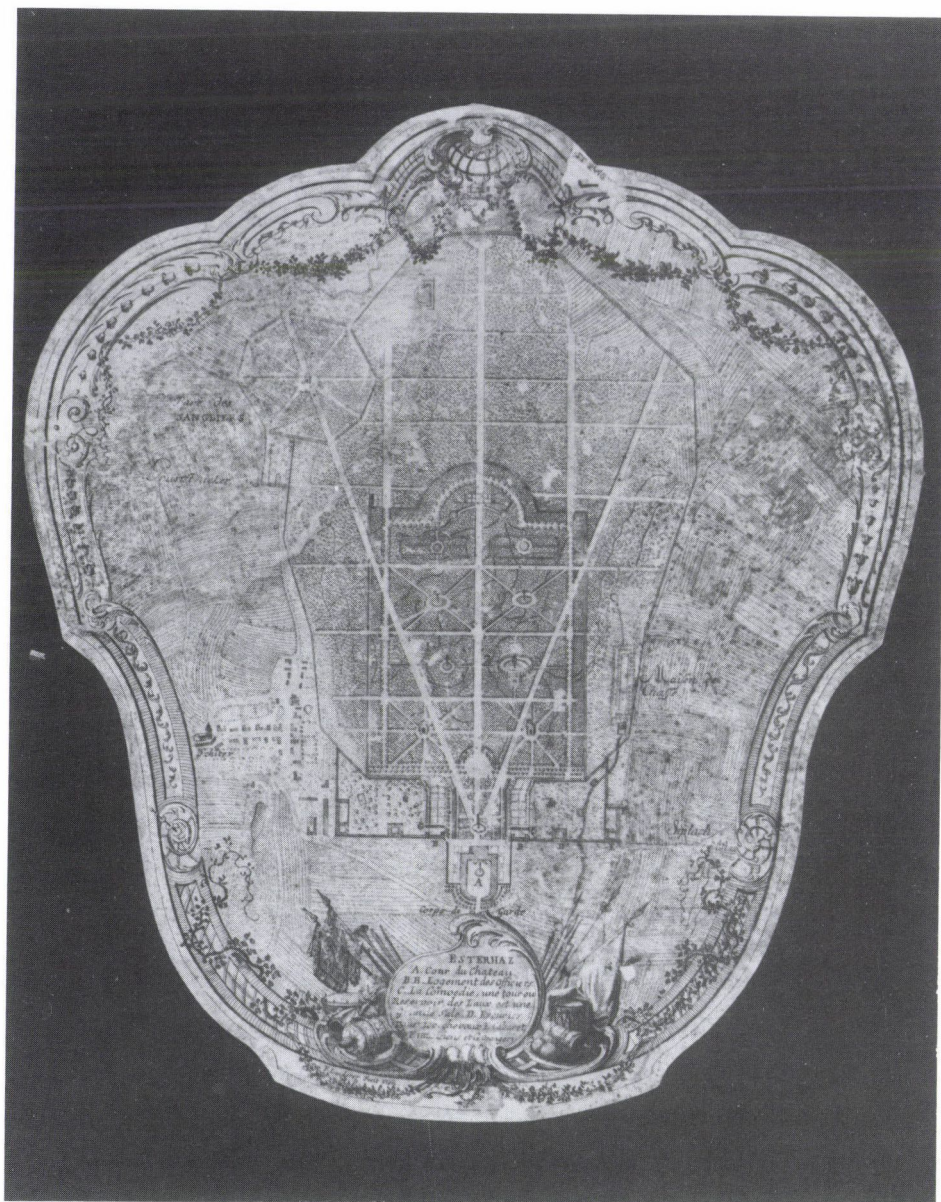




9. Eszterháza kastélyépülete és a parter összképe, 1768 körül, (a 8. kép részlete)

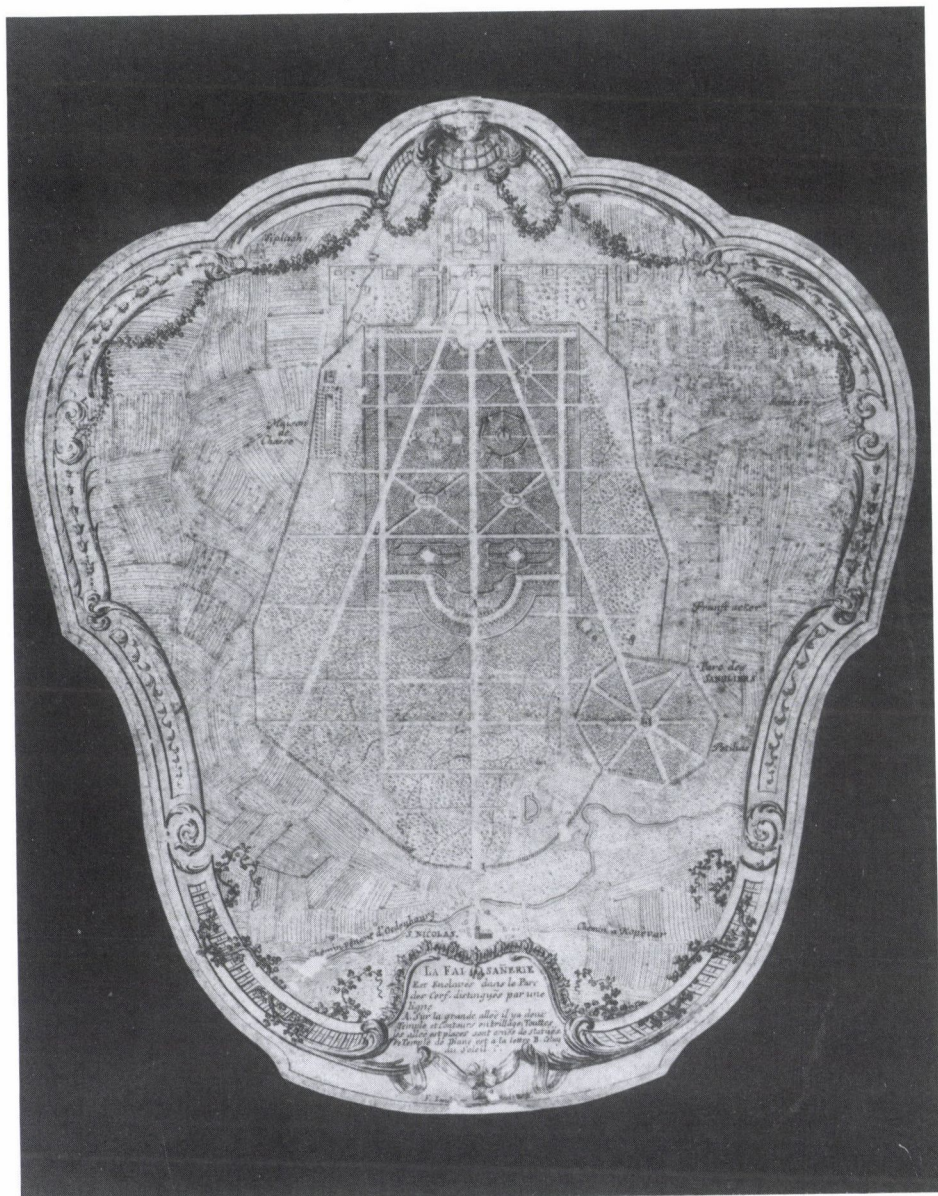


10. Legyező az 1772/73-as eszterházai ünnepségekre. (Eisenstadt / Kismarton, Esterházy hercegi gyűjtemény)



11. Jacoby, Nicolaus – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje a kastély felől, 1772/73, rézmetszet legyezőhöz. (Budapest, Színháztudományi Intézet)



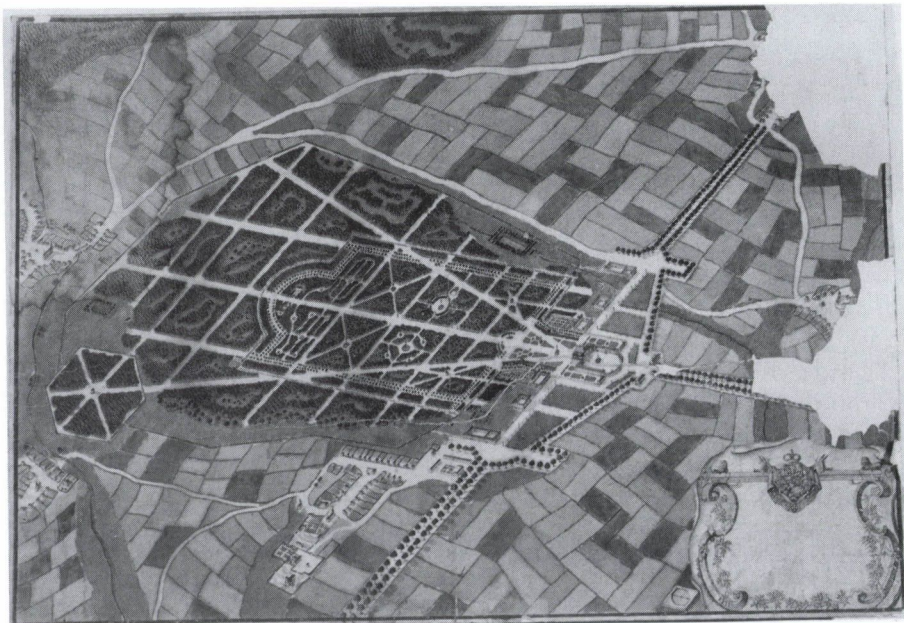


12. Jacoby, Nicolaus – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje a fácános felől, 1772/73, rézmetszet legyezőhöz. (Budapest, Színháztudományi Intézet)

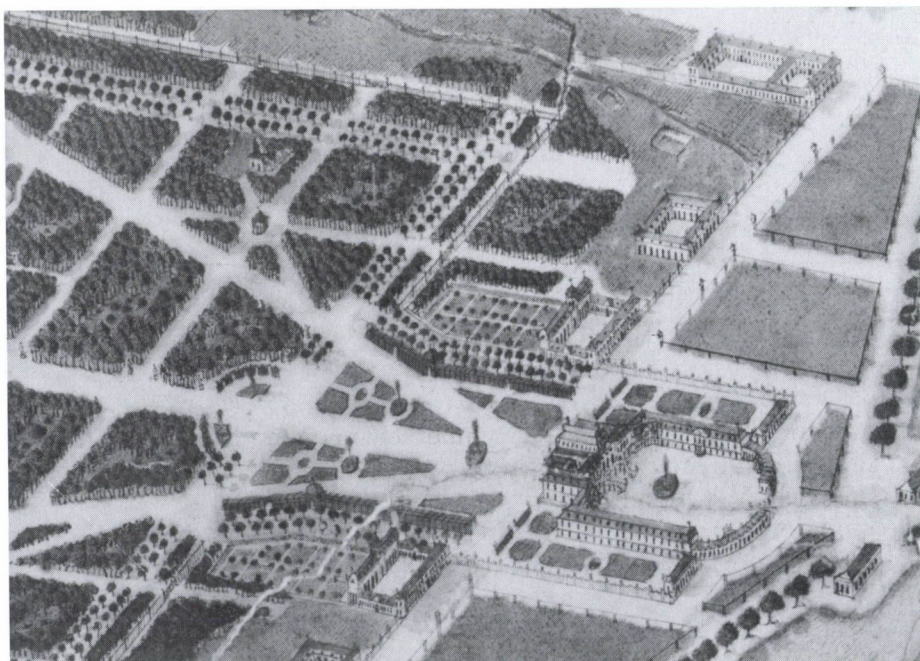
dékosság nélkül való. A vezérterv Esterházy Miklós hercegi „uralkodásának” (rangja: regierender Fürst) kezdetekor készült, s reprezentatív térként a kastély és a parter területét jelölte meg. Távolbafutó hármastér útját a parter végén még mindenütt kapu és árok zárta el. A bő évtizeddel későbbi rajz ugyanebből a nézőpontból kastély és parkegyüttes teljességét fogja át, az egész nagyszabású térkompozíciót, amelyben a szomszéd falvak apró házai éppúgy a lépték nagyságát érzékeltetik, mint e falvaknak a főutak tengelyébe foglalt templomtornyai is. Rajzolójának perspektíva tudása biztos, s a többszörösen elfordított ábrázolási tengely nézőpontja nem okoz számára problémát. A rajz nagyjából megépült részleteket mutat, néha még az ablaktengelyeket is megközelítő pontossággal ábrázolva. Az előző rajzon is látott babilonkúpolás, díslépcsős kastély ezen a rajzon (14. kép) tanulmányozható legjobban, miként az is, hogy az egész díszkertet többszörös kerítés vette körül, amely a század végén éles kritika tárgya lesz majd.<sup>10</sup> De megjelennek újabb, azóta megépített vagy megépíteni szándékozott épület és kertrészletek is, mint például az 1775-ös főhercegi látogatásra készült remeteség, s itt jelentek meg először mai elhelyezésüknek megfelelően az órségházak is. Ám a rajz legjelentősebb újdonsága nem ez, hanem a parter régi kertjének teljes átalakítása. Alkalmassá ez lehetett az új Eszterháza ábrázolás életre hívója is. A rajzon ugyanis jól látszik, hogy – már a Mária Terézia látogatás után – a korábbi négyzethálós rendszert s vele a hímzéses és virágos parter táblákat, valamint a boszketteket teljesen felszámolták, s a helyükön egészen új típusú és rendszerű kertet alakítottak ki. A vadas kert három sugárútja közül most már a két szélsőt is behozták a kastély kerti homlokzatához, s e három úttól tagolt, háromszögformájú területeken egyszerű, virágszegéllyel keretelt füves táblákat alakítottak ki. Az elrendezés lényege ezen a rajzon látható, részletei pedig a néhány évvel később készült olajfestményen. E madártávlatú látkép 1775–76-ban készülhetett. Ugyanis már megtaláljuk rajta a Habsburg főhercegek 1775-ös látogatására elkészült remeteséget, de még látható rajta a kastély babilonkúpolás kiképzése, amelyet – mint ezt Mőcsényi Mihály bizonyított – 1776-ban a kastély fő- és oldalszárnyainak manzárdos tetőzetével együtt lebontottak, s a teljes kastélyt a mai, kétemeletes, középen Belvederével koronázott formájára építették ki.<sup>11</sup> A vízszintes, balusztrádos párkányzattal lezárt épület ekkor válik igazán az európai fejedelmi udvarok rangját az építészet nyelvén is kifejező rezidenciává.

Az 1770-es évek végére Esterháza egészen új díszkertet és hatásában teljesen megváltozott kastélyarchitektúrát kapott, s Esterházy Fényes Miklós joggal érezhette úgy, a hercegi rezidencia most lett igazán méltó a megőrkítésre. 1779-ben látképfestő specialistát, olasz művészt hívott Eszterházára, a bolognai Bartolomeo Gaetano Pesci-t, akinek nevével a hazai szakirodalomban igen változatos félreolvasásokban találkozhatunk. Pedig ismert bolognai művészfamíliából származik, tagja és tanára volt a nagy múltú bolognai Accademia Clementinának. Valószínűleg testvére,



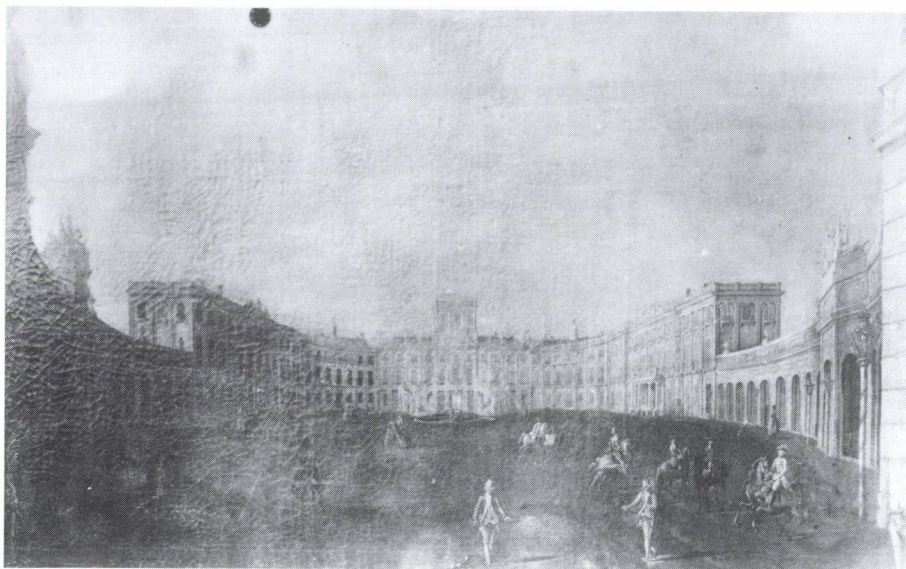


13. Eszterháza képe oldalnézetű madártávlatban, 1775/76. (Fertőd, Kastélmúzeum)

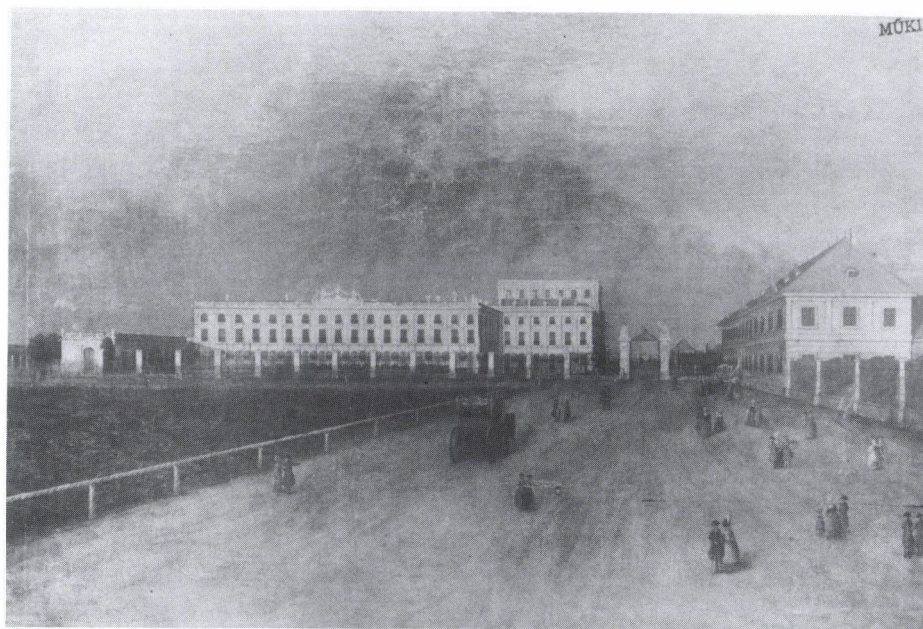


14. Eszterháza kastélya és újabb barokk kertje 1775/76, (részlet a 13. képből)

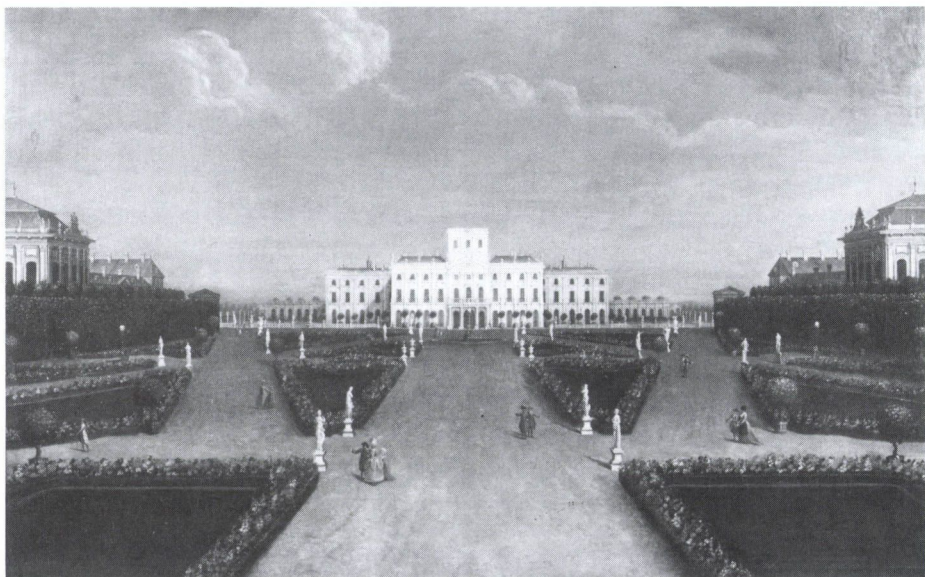




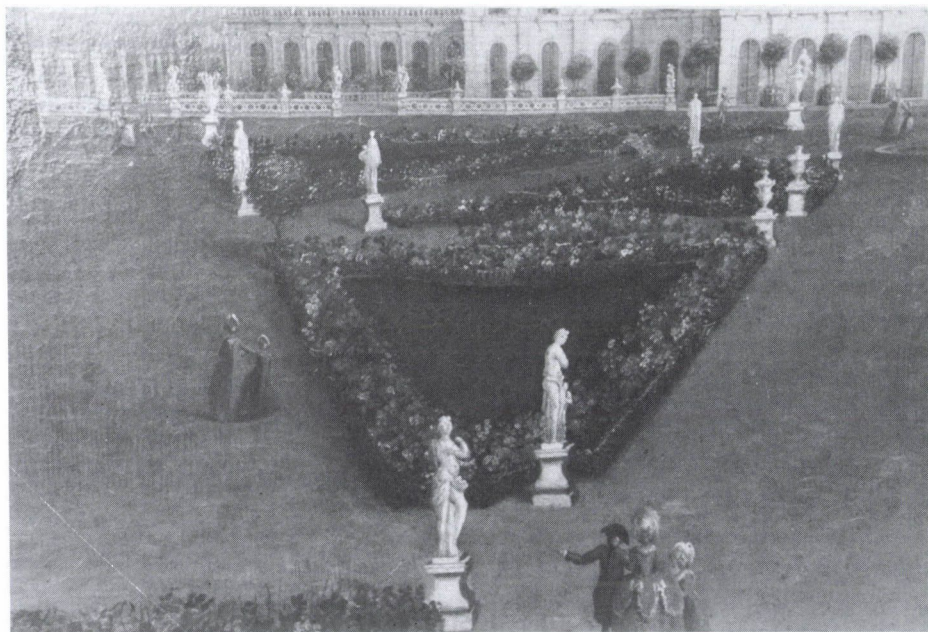
15. Pesci, Gaetano: Eszterháza, kastélyudvar, 1779. (Ismeretlen helyen, egykor Eszterházán. Amatőr felvétel, 1928)



16. Pesci, Gaetano: Eszterháza kastélya nyugatról, 1780 körül. (Ismeretlen helyen, egykor Eszterházán. 1894-es felvétel)



17. Pesci, Gaetano: Eszterháza kastélya és kertje, 1780. (Magyar Építészeti Múzeum)



18. Eszterháza újabb barokk kertje 1780-ban (részlet a 17. képből)



Antonio révén került Eszterházára, aki az itteni operatársulat énekese volt. Négy olajfestményt, jellegzetes galériadarabokat festett Eszterházáról, amelyeken a kastélyt a négy égtáj felől örököltette meg.<sup>12</sup> (Kat. 7–10) A Beschreibung látképmetsetei is az ő képei után készültek. Három olajfestménynek a második világháború végén nyoma veszett (közülük kettőről – 15., 16. kép – legalább fényképet ismerünk).<sup>13</sup> Szerencsére a kerti homlokzat képe (Kat. 8) maradt meg, s rajta Eszterháza új kertjének részleteiben és színeiben is hiteles ábrázolása. (17. kép) Mitológiai alakok szobrai és kővázák sorakoztak az utak mentén, s a zöld gyepmezőket széles, zománcszerűen ragyogó, sokszínű virágszegély keretezte. (18. kép) Olyan, amilyent mai barokk kert-rekonstrukciók is – például Würzburgban és a bécsi Belvederében – megkísérelnek visszaadni. A kert másik fő díszítőeleme a 72 darab, szabad térre tervezett, lécvázaz szegélyű, akár több méter átmérőjű színpompás virágkosár volt, a kortársak terminológiájával corbeille de terre.<sup>14</sup> Különleges virágait havonta cserélték. Jól látszik a képen, hogy a 20 év alatt milyen dús lett a lugasok növényzete, s az is felfedezhető, hogy a lugas tengelyét egy szabad téri illuzionista festmény, falra festett liget zárta, úgy, ahogy a schwetzingeni kertben, Németországban ma is.<sup>15</sup> Szökőkutak és narancsfák tették teljessé a kert összképét. Rotenstein sokat idézett leírása a kertnek ezt az állapotát örököltette meg.<sup>16</sup>

Esterházy Miklós néhány év múlva, 1784-ben kastélyáról és kertjéről illusztrált német nyelvű leírást készíttetett, úgy, ahogy ez európai fejedelmi udvarokban szokás volt. Képeivel is az egész együttes bemutatására törekedett. A metszetszemlék közt az 1. számot az egész együttes alaprajzát térképszerűen ábrázoló lap (19. kép) viseli, amely jelzése szerint Jacoby rajza után készült. (Kat. 11) Ám a herceget több évtizeden át szolgáló mérnök ekkor már több éve nyugalomba vonult, s már 1778-ban Pozsonyba költözött. Amikor 1779-ben a kastélyegyüttesről tőle szeretnének térképrajzot (Plan) kapni, jelzi, hogy nála nincs terv, hanem azt a kastély könyvtárába tette le.<sup>17</sup> Sok éven át rajzolt és többször modernizált össznézeti térképét vették tehát elő, némiképp korszerűsítették, s halála évében rézmetszetben jelentették meg. A Beschreibung metszetén a Jacoby korábbi rajzain általában üresen hagyott kartust – német – felirattal látták el. Ezen a hercegi udvartatás viszonyrendszerében Eszterháza központi szerepét hangsúlyozták, amikor – tulajdonképp Kismarton ellenében – Eszterházát rezidenciális kastéllynak (fürstlicher Residenz Schloss) nevezték („Eszterháza hercegi rezidenciális kastélyának s a kert és a vadaskert minden épületének általános terve”). Ugyancsak Jacoby alaprajza után készült a kastélyépületet és közvetlen környezetét, a parter kezdeteit ábrázoló rézmetszet is (20. kép), rajta – a szignatúra végszava okán – kissé talányos jelzéssel: Jacoby del.[ineavit] et aedif.[icavit], azaz „Jacoby rajzolta és építette”.<sup>18</sup> (Kat. 12) Mindkét metszetet a Pozsonyban működő bécsi rézmetsző Marcus Weiman készítette.





A kastély és a kert látképeit Gaetano Pesci olajfestményei nyomán metszették rézbe. Esterházy Miklós ezzel a munkával másik rézmetszőt bízott meg, ugyanazt a bécsi Ferdinand Landerert, aki már korábban a parkról készült legyező metszője is volt. Ő tette át metszetbe Pesci mind a négy kompozícióját (21–24. kép), tehát a kastély díszudvarát, a két oldalhomlokzatot s a kert és kerti homlokzat elemzett képét is.<sup>19</sup> (Kat. 13–16) Ekkor már a bolognai látképfestő sem tartózkodott Eszterházában. De miként az együttes térképein szokás volt, hogy az időközben bekövetkezett változtatásokat átvezessék, úgy a Pesci kompozíció rézbemetszésekor is aktualizálták a kerti nézetet: mivel a festményen még látható lugast közben kivágták, ezért a metszeten már az egykor a lugastól takart kettős (vagy hármas) fasor tárul fel. Szerepel még a kötetben az 1780-ban megépült operaház külső és belső képe, valamint a Bagatelle, a kínai pagoda képe is, de egyik sem látkép, hanem – a nyilván kéznél levő – építészeti tervek formájában. A kastély és a kert metszetekkel illusztrált leírása egyeduralkodó a 18. századi Magyarországon.

Eszterházára ezt követően akkor hívtak újra festőt, amikor 1784–85-ben a park utolsó nagyszabású építménye, a parter végén, a mulatóerdő kezdeténél álló két nagyszabású félköríves vízesés, a két kaszkád is elkészült. Gouache-képek készültek ekkor (s nem festmények, mint említeni szokás), valószínűleg bécsi festő alkotásai. (Kat. 17., 18) Minden bizonnyal abból az öt lapos sorozatból valók, amelyet az 1936-os leltár „az Eszterházi várkastély régi látképei, akvarellek zöldszegélyes puhafa rájárában”-ként említ.<sup>20</sup> Ezek is elpusztultak a második világháborúban, kettőt azonban régi, még a 19. század végén készített üveglemez megőrzött. Az egyik Eszterházát távolról, a sarródi út felől nézve ábrázolta (25. kép), érzékeltetve, hogyan emelkedett a rezidencia hatalmas tömbje a Kisalföld síksága fölé, a másik pedig a parkról készült (26. kép), nem messze attól a ponttól, ahonnan Pesci ábrázolta a kertet. Tőle eltérően azonban nem madártávlatból, hanem a sétálók nézőpontjából örökítette meg a parkot. Jól látható, hogy a park nyilvános volt, s az is, hogy a látogatók, ruházatukból ítélve, különböző társadalmi rétegekhez tartoztak. A képi látvány központja a kaszkád, amelyre kétoldalt lépcsők vezetnek. Kilátóteraszán mozgalmas szoborcsoport – a terveken Neptun és kísérei – emelkedik, tövéből lépcsőkön át zubogott alá a víz a szökőkutas medencébe. Eszterháza újonnan épített kaszkádja megkésett barokk alkotás volt, architektúrája, elrendezése, funkciója okán is. Európában ekkor már megkezdték a barokk kertek tájkertté alakítását, s azokban már idegenek voltak az ilyesfajta architektonikus építmények.

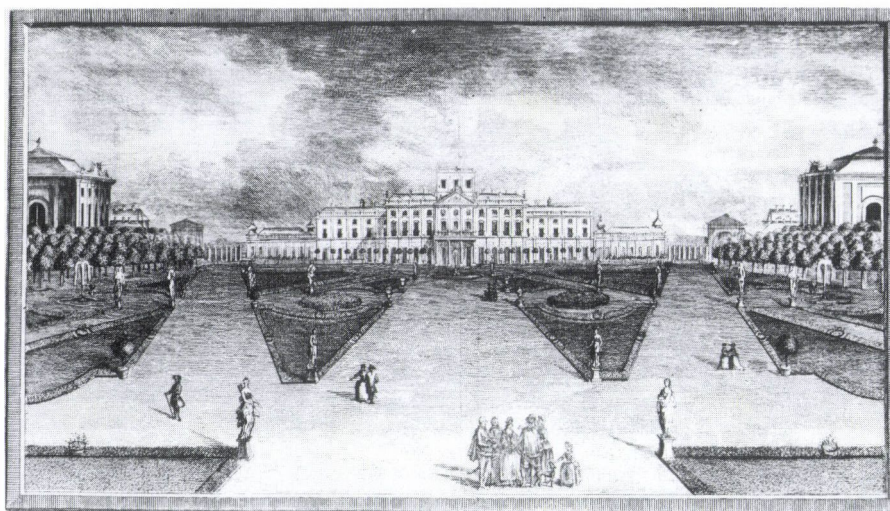
Ez az utolsó kép a barokk Eszterháza kertjéről.<sup>21</sup> Abba a sorba illeszkedik, amelyben Miklós herceg egy-egy jelentős épület, parkrészlet elkészülte, átalakítása után festőt hivat és rezidenciája akkori állapotát frissen megörökítteti. Egy barokk főúri mecénás képi önreflexióinak is minősíthetők a bemutatott Eszterháza ábrázolások, ebben van jelentőségük, ez adja





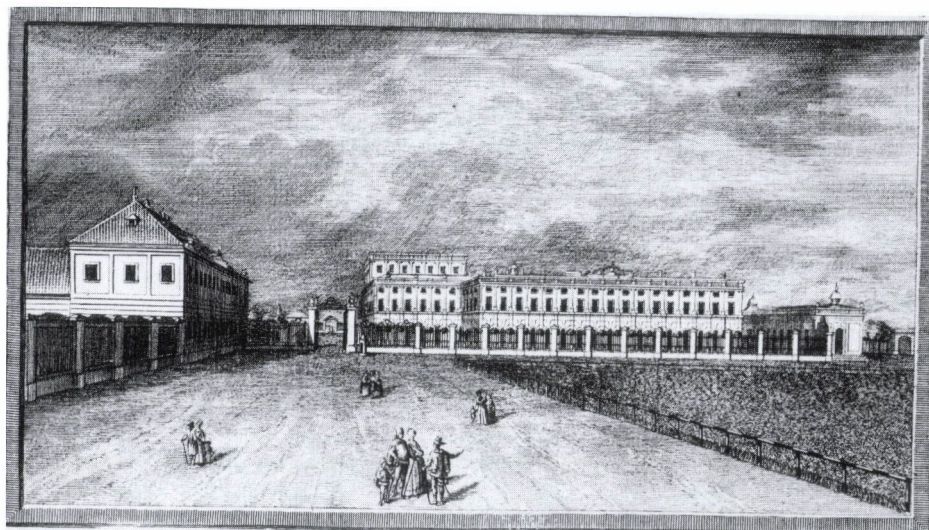


21. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kastélyudvara rézmetszeten, 1784



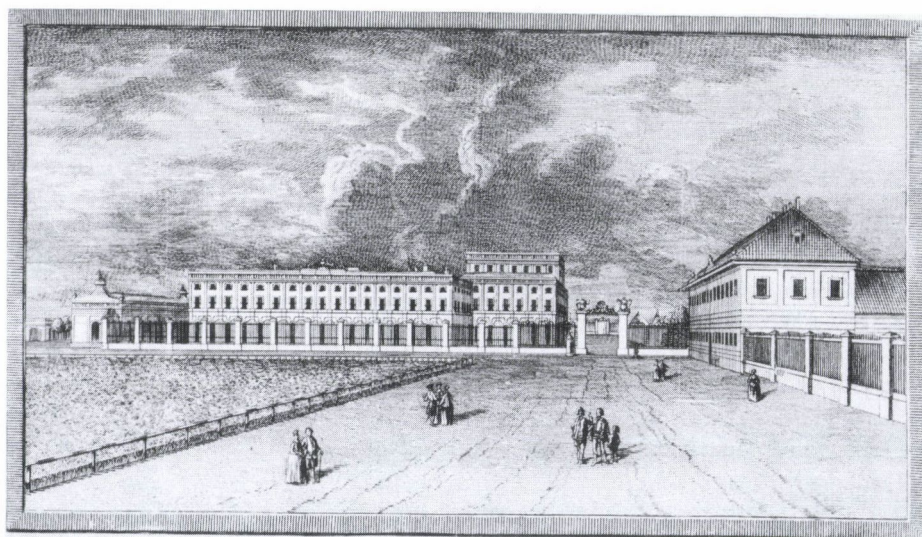
22. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza kertje rézmetszeten, 1784





PROSPECT NACH DEM DORF SCHITTER GEGEN OSTEN.

23. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza keletről rézmetszetén, 1784



PROSPECT NACH DEM DORF SIPLAK GEGEN WESTEN.

24. Pesci, Gaetano – Landerer, Ferdinand: Eszterháza nyugatról rézmetszetén, 1784



25. Eszterháza kastélya a pomogyi út felől nézve, 1785 körül. (Egykor Eszterházán, lappang vagy elpusztult. 1894-es felvétel)



26. Eszterháza kertje és kastélya a kaszkáddal, 1785 körül. (Egykor Eszterházán, lappang vagy elpusztult. 1894-es felvétel)



dokumentum értéküket is. Éppen annyira szólnak Esterházy Fényes Miklós személyiségéről, mint a kastély és a kert építéstörténetéről. Amikor Esterházy Miklós 1790-ben meghal, vele nemcsak a közép-európai késő barokk egyik legjelentősebb mecénása távozik, hanem véget ér Európa-szerte az az életforma is, amely a barokk főúri kultúrát életre hívta és éllette. Utódai már nem e pompázatos rokokó kastélyegyüttes keretei közt kívántak élni, hanem a forradalmi építészet klasszicizmusának szellemében átforgmált kismartoni kastélyban és annak nem kevésbé nagyhírű angolkertjében. A 19. század elejétől az Esterházy család rezidenciáját és kastélykertjét megörökítő ábrázolások már Kismartonról készülnek, hasonlóan gazdag képet örökítve ránk egy hercegi família kultúrájáról.<sup>22</sup>

## ESZTERHÁZA ÁBRÁZOLÁSAINAK KATALÓGUSA

### 1. *Eszterháza kastélya és kertje, 1760 körül*

olajfestmény, vászon, 184×249 cm vagy 194×249 cm

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban

1928-ban készült róla amatőr felvétel, negatívja Fertőd, kastélymúzeum, lelt.szám nélkül (Bak Jolán gyűjtése)

Irodalom: Hárich 1944, 9 (a kép méretével); Bak 1975, 184–186, és 1. kép; Örsi 1977, 285–286, és 369. kép; Valkó 1982, 37. kép; Magyar kastélyok 1990, 23; Mócsényi 1998, F 03.

### 1/a. *A Lés-erdő és Eszterháza kastélya erdőtérképen, 1760 körül*

papír, toll, lavírozással, vászonra húzva 74×52 cm

Országos Levéltár, a hg. Esterházy család levéltára, S 16, Nr. 92 (jelzetét Fatsar Kristófnak köszönöm)

Irodalom: Mócsényi 1997, 98. Mócsényi 1998, D 28–D 31, a térkép egész és részletfelvételeivel

### 2. *Vezérterv Eszterháza kastélyának és kertjének kiépítéséhez, 1762*

Girolamo Le Bon (?) (1700 körül – 1765 után)

Papír, lavírozott tollrajz, vászonra húzva, 127×163 cm

Országos Levéltár, Tervtár, T 2 (a hg. Eszterházy család tervei), 1560

Irodalom: Balogh 1953, 130–133, és 1. kép; Sopron Top. 1956, 495; Voit 1970, 76–78; Mócsényi 1968, 172–175; Kat. Haydn 1982, 241 (Galavics Géza); Saur AKL, Bd. 12. 1996, 448; Mócsényi 1998, E 01

### 3. *Eszterháza kastély- és kertegyüttese térképen, 1764/65*

Nicolaus Jacoby (1733–1784)

Vízfestmény, toll, lavírozással, 98×73 cm

Felirat balra kartusban: (tussal) ESTER-HAS (ceruzával, amelyre eddig nem figyeltek föl) et ses environs à Jacoby. A térkép megfelelő helyén környékbeli helynevekkel s francia földrajzi megjelölésekkel.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Alb. 202–212.  
Irodalom: Kat. Haydn 1982, Kat. 243, színes képpel (Taf. 13)

4. *Eszterháza kastélyának és kertjének madártáulatú képe vörösesbarna tónusban, 1768–1772 között*

Nicolaus Jacoby (1733–1784)

Papír, vászonra húzva, tollrajz, ecsetlavírozással, 92,4×59 cm

Felirat a baloldali (üresen hagyott) kartusdész fölött: ESTERHAZ, s a kép megfelelő helyén francia nyelvű földrajzi elnevezések

Hátlapján régi jelzet: Mappa Arcis Eszterház / Fasc. G. A. 366 et NB. Rep. 16

Fertőd, a Kastélymúzeum gyűjteménye, leltári szám nélkül (korábban az egyik Esterházy birtok erdészeti hivatalában, Bak Jolán gyűjtése)

Irodalom: teljes képe közöletlen, rövid leírása Mőcsényi 1996/3., 41; Mőcsényi 1998, D 48 alatt a Képtár-részletet közli

5. *Eszterháza kastélya és kertje legyezőn, 1772 körül*

Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete Nicolaus Jacoby (?) (1733–1784) rajza után

Papír, rézmetszet, 34×29 cm

a) A kastély és a kert (a kastély felőli nézet)

Jelezve balra lent: F. Landerer Fecit Vien.

Középen kartusban francia nyelvű jelmagyarázat A-tól G-ig

b) A kert és a kastély (kert felőli nézet)

Jelezve középen lent: F. Landerer Fecit Vien.

Középen kartusban francia nyelvű jelmagyarázat A-tól C-ig

Önálló metszetlapként mindkét nézet külön lapon, színezetlen változatban:

Budapest, Színháztörténeti Gyűjtemény, ltsz. 552416/a-b

Irodalom: Balogh 1962, 110–111, és 4. kép; Kat. Haydn 1982, Kat. 245, Mőcsényi 1998, i 10.

Eredeti, nyéllel ellátott, kétoldalas legyezőformában, színezve

Eisenstadt Fürstliche Esterházyische Sammlungen, ltsz. NPLE 912

Irodalom: Kat. Esterházy 1995, Kat. XIII/6, színes képpel (b. oldal); Mőcsényi 1998, i 11.

6. *Eszterháza, a kastély és a kert madártáulatú képe oldalnézetből, 1775–76 körül*

Papír, tollrajz, vízfestmény, 50,7×72,6 cm (jobb felső sarokban és a jobb szél közepén hiány, középen szakadás, bal felső sarok vízfoltos)

Fertőd, a Kastélymúzeum gyűjteménye, leltári szám nélkül (korábban az egyik Esterházy birtok erdészeti hivatalában, Bak Jolán gyűjtése)

Irodalom: Mőcsényi 1997, 11 (a középső rész képével), 16; Bugár-Mészáros Károly: Fertődből Eszterháza. Szalon, 1998/1.szám, 5. oldal, (részlet, a kastély és a kert, színes); Mőcsényi 1998, E 06 (nem teljes kép)



### 7. *Eszterháza, a kastély díszudvara, 1779*

Pesci Gaetano (1749–1783 után)

Olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm (Az 1936-os leltárban, mint erre Dávid Ferenc figyelmeztetett 119×193 cm áll, de ez legfeljebb 93×116 cm lehet.

Jelezve a hátlayan: Bartolommeo Gaetano Pesci, Accademico Clementino della Accademia di Bologna. Direttore di essa in Architettura dipinse in Esterhaz 1779.

Egykor Eszterháza, Eszterházy kastély

Elpusztult, vagy eltűnt a második világháború végén

– A képről 1928-ban amatőr felvétel készült (nem a teljes képméretéről), negatívja – Bak Jolán gyűjtése – a Fertődi Kastélmúzeum gyűjteményében, leltári szám nélkül. (közölte Bak 1975. 3. kép)

– 1900 körüli színes festménymásolata a tatai Eszterházy kastélyban szupraportként (közöletlen, ismeretét Bugár Mészáros Károlynak köszönöm)

– A teljes képmézőről készült rézmetszet a Beschreibung (1784) mellékleteként (lásd Kat. 13).

Irodalom: Kat. Wien 1888, Kat. 1155; Bak 1975, 186–187, és 3. kép; Galavics 1999, 2. kép.

### 8. *Eszterháza kertje és kastélya, 1780*

Pesci Gaetano (1749–1783 után)

Olajfestmény, vászon, 85,5×119 cm

Jelezve a vakkereten: Bartolommeo Gaetano Pesci Bolognese Academico Clementino e Direttore di Essa Accademia Fece in Est[e]rhatz [!] l'Anno 1780"

Országos Műemlékvédelmi Hivatal Építészeti Múzeum, ltsz. 75.11.1.

1945 előtt Eszterháza, Esterházy kastély.

Vétel 1975-ben a Bizományi Áruház Vállalat májusi aukcióján

– A kompozícióról készült rézmetszet kisebb változtatásokkal a Beschreibung (1784) mellékleteként (lásd Kat. 14).

Irodalom: Kat. Wien 1888, Kat. 1154; Bak 1975, 186, és 2. kép; Pusztai László 1978/4,57 (Bartolommeo Pejci, 1792); Magyar kastélyok 1990, 25 („B. Caetano Bieci”); Kat. Hefele 1994, Kat. 6.4. (Bartolommeo G. Pejci, 1792), Mócsényi 1998, 158, F 04 (B. Gaetano Pajei, 1779); Kat. Haydn 1982, Kat. 242 (Bartolommeo Gaetano Pesci) színes képpel (Galavics Géza); Mócsényi 1998, F 04; Galavics 1999, 177–194.

### 9. *Eszterháza kastélya nyugatról, 1780 körül*

Pesci, Gaetano (1749–1783 után)

olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

– A festményről a 19. század végén – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült fénykép jó minőségű pozitívja megmaradt az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében, ltsz. FLT 24.398

– A festményről 1928-ban készült amatőr felvételt (nem teljes képméret) közölte Bak Jolán, 1975. 4. kép. A felvétel negatívját a Fertődi Kastélymúzeum gyűjteménye őrzi.

– A festmény után készült teljes kompozíció a Beschreibung rézmetszetén (lásd Kat. 15)

Irodalom: Bak 1975, 186 –187, és 4. kép (az 1928-as felvétel); Galavics 1999, 188, és 6. kép (az Iparművészeti Múzeum század eleji felvétele)

10. *Eszterháza kastélya keletről, 1780 körül*

Pesci Gaetano (1749–1783 után)

olajfestmény, vászon, körülbelül 85×120 cm

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

Elpusztult vagy eltűnt, s mindez ideig fénykép sem került elő róla.

Egykorú meglétéről így csak a festmény után készült, a Beschreibung (1784) kötetét illusztráló rézmetszet szól (lásd Kat.16).

11. *Eszterháza kastély- és kertegyüttese térképmetszeten, 1784*

Nicolaus Jacoby (1733–1784) rajza után Marcus Weinman rézmetszete

Papír, rézmetszet, 48,6×35,7 cm

Jelezve jobbra lent a képen: Jacoby del., a képkereten kívül M. Weinman Sc. Posony.

Felirata balra kartusban: GENERAL PLAN Überalle Gebäude GAERTEN und Thiergarten des FÜRSTLICHEN RESIDENTZ SCHLOSSES ESZTERHAZ

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként, Nr. 1. szám alatt.

12. *Eszterháza kastélyának alaprajza és a parter kezdeteinek térképe rézmetszeten, 1784*

Nicolaus Jacoby (1733–1784) rajza után Marcus Weinman rézmetszete

Papír, rézmetszet, 48,3×35,9 cm

Jelezve balra lent: Jacoby del. et aedif., a képen kívül jobbra M: Weinman Sc. Posony

Felirata balra a kartusban: GRUNDRISS DES SCHLOSSES ESZTERHAZ,

jobbra a kartusban: EXPLICATION, Nr. 1-től 64-ig s AA jelzések.

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 2. szám alatt.

13. *Eszterháza kastélyának belső udvara rézmetszeten, 1784*

Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete

Papír, rézmetszet, 19,3×32,4 cm

Jelezve jobbra kereten kívül: F. Landerer Sc.

Felirata a kép alatt az Esterházy hercegi címer két oldalán: PROSPECT DER FÜRSTLICHEN RESIDENZ ESZTERHAZ VON DEN HAUPT THOR GEGEN NORDEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként, Nr. 3. szám alatt.

14. *Eszterháza kastélyának és a nagy parternek látképe rézmetszet, 1784*  
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)

Papír, rézmetszet, 19,6×31,9 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM GARTEN UND WALD GEGEN SÜDEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 5. szám alatt.

15. *Eszterháza kastélya nyugat felől rézmetszet, 1784*  
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)

Papír, rézmetszet, 20×32,2 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM DORF SIPLAK GEGEN WESTEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 6. szám alatt.

16. *Eszterháza kastélya kelet felől rézmetszet, 1784*  
Pesci, Gaetano (1749–1783 után) festménye után Ferdinand Landerer (1730–1795) rézmetszete (nincs jelezve)

Papír, rézmetszet, 19,8×31,6 cm

Felirata a kép alatt: PROSPECT NACH DEM DORF SCHITTER GEGEN OSTEN

Megjelent a Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784 mellékleteként Nr. 4. szám alatt.

17. *Eszterháza kertje és kastélya, előtérben a kaszkáddal, 1785 körül*

Ismeretlen festő műve

gouache, 29×51 cm (méret az 1936-os leltár szerint)

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban

– A festményről a 1894-ben – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült nagyméretű üveglemez fennmaradt az Iparművészeti Múzeum Adattárában (képünk erről készült), csakúgy, mint a róla készült egykorú – mára kifakult – pozitív is. Leltári száma: FLT 24.395, közölte Rados 1939, LXXXV. tábla

– Az 1928-ban készült amatőr felvétel (nem teljes felvétel, jobb oldalt a kép egynegyede hiányzik) negatívja a Fertődi Kastélmúzeum gyűjteményében. Közölte Bak 1975. 5. kép.

Irodalom: Rados 1939, LXXXV. tábla; Bak 1975, 187, és 5. kép; Mőcsényi 1998, F 05; Galavics 1999, 193–194, és 7. kép; Galavics 1999 a, 12, és 2. kép

18. *Eszterháza távlati képe a pomogyi út felől, 1785 körül*

Ismeretlen (az előző katalógustétel alkotójával azonos) festő műve  
gouache, 29×51 cm (méret az 1936-os leltár szerint)

Egykor Eszterháza, Esterházy-kastély

Elpusztult vagy eltűnt a második világháborúban

– Az ábrázolásról a 1894-ben – a Magyar műkincsek sorozat számára – készült, erősen retusált üvegnegatív az Iparművészeti Múzeum Adattárában maradt fenn. A közölt kép erről készült.

Irodalom: Balogh 1962, 2. kép

19. *Eszterháza kastélyudvara Esterházy Antal herceg soproni főispáni beiktatásának ünnepségekor, 1791*

Szabó és Carl Schütz rajza után metszette Berkeny János

Színezett rézmetszet 32,3×48,4 cm

Jelezve: Rajzolta Szabó és Schütz (balra), Metszette Berkeny (jobbra a kép alatt)

Felirata: „Az Eszterházi Fényes kastélynak észak felől való akkori képe, midőn Nagy Méltóságú Galanthai Eszterházy Antal Ő Hertzegsége T. N. Soprony Vármegye Fő Ispányságába ... béiktatásának pompája tartatott Aug. 3a napján 1791 a esztendőben. Ajánlják Ő Hertzegségének mély alázatossággal a Hadi és más nevezetes Történetek Irói”

Megjelent a „Hadi és más nevezetes történetek” folyóirat (Bécs) 1792. évi számában

## RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

- |                            |   |
|----------------------------|---|
| BALOGH 1953                | – Balogh András: A fertődi kastély építéstörténetének főbb mozzanatai. Művészettörténeti Értesítő, 1953   |
| BALOGH 1962                | – Balogh András: A „magyar Verszália” építője. Műemlékvédelem, 1962   |
| BAK 1975                   | – Bak Jolán, „Néhány érdekes kép és festmény a fertődi kastélyról”. Műemlékvédelem, 1975  |
| <i>Beschreibung 1784</i>   | – Beschreibung des hochfürstlichen Schloßes Esterház im Königreiche Ungern, Pressburg 1784  |
| GALAVICS 1999              | – Galavics Géza: Ein Bologneser Maler – Gaetano Pesci – in Eszterháza. In: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas. Ed. Zsuzsanna Dobos, Budapest 1999. |
| GALAVICS 1999a             | – Galavics Géza: Magyarországi angolkertek. Budapest, 1999  |
| HORÁNYI 1959               | – Horányi Mátyás: Eszterházi vigasságok. Bp. 1959.  |
| <i>Kat. Esterházy 1995</i> | – Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene, Ausstellungskatalog, Eisenstadt, Schloss Esterházy, 1995. Red. J. Perschy                                     |

- Kat. Haydn 1982* – Joseph Haydn in seiner Zeit. Ausstellungskatalog, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1982. Red. Gerda et Gottfried Mraz, Gerald Schlag
- Kat. Hefele 1994* – Melchior Hefele építész (1716–1794). Kiállításkatalógus, Szombathelyi Képtár, 1994. Szerk. Zsámbéki Mónika
- Kat. Wien 1888* – Katalog der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung im k. k. Österreich Museum für Kunst und Industrie, Wien 1888,
- HÁRICH 1944 – Hárích János kézírata: Eszterháza I. Műtörténet, 1944. OSzK Kézirattár, Fol. Hung. 2151
- Magyar Kastélyok 1990* – Magyar kastélyok. A bevezető tanulmányt Koppány Tibor, a kastélyok ismertetését Dercsényi Balázs, a kerttörténeti részeket Őrsi Károly írta, a felvételeket Hegyi Gábor készítette. Budapest, 1990
- MÓCSÉNYI 1968 – Mócsényi Mihály: A fertői táj-park-kastély műegyüttesről. Műemlékvédelem, 1968
- MÓCSÉNYI 1997 – Kritikus gondolatok és ismeretlen tények Eszterháza építéstörténetéhez. Soproni Szemle, 1997/1. 2. szám (a következő tételben szereplő munka rövidebb összefoglalása, gazdag bibliográfiával)
- MÓCSÉNYI 1998 – Mócsényi Mihály: Eszterháza fehéren – feketén. h. n., é. n., [Budapest, 1998]
- ŐRSI 1977 – Őrsi Károly: Győr-Sopron megyei történeti kertek és az első, történeti kertekkel foglalkozó nemzetközi kollokvium. Magyar Műemlékvédelem, 1973–74 (Budapest, 1977)
- PUSZTAI 1978 – Pusztai László: Az Országos Műemléki Felügyelőség Építészeti Múzeumának új szerzeményeiről. Magyar Építőművészet, 1978/4.
- RADOS 1939 – Rados Jenő: Magyar kastélyok. 2. bővített kiadás (Budapest, 1939.
- Saur AKL* – Saur Allgemeines Künstler-Lexikon Bd.12, 1996
- Sopron Top. 1956* – Csatkai Endre et al.: Sopron és környéke műemlékei. Budapest, 1956. II. kiadás
- VALKÓ 1953 – Valkó Arisztid: A fertői (eszterházi) kastély művészei, mesterei. Művészettörténeti Értesítő, 1953
- VALKÓ 1955 – Valkó Arisztid: Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr-Sopron megye) mesterei és művészei 1720–1768 között. Művészettörténeti Értesítő, 1955
- VALKÓ 1960 – Valkó Arisztid: Jacoby Miklós magyarországi szereplése és működése, különös tekintettel a fertői kastély építésére. Művészettörténeti tanulmányok, Budapest, 1960
- VALKÓ 1982 – Valkó Arisztid: Újabb adatok a fertői (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. Ars Hungarica, 1982
- VOIT 1970 – Voit Pál: A barokk Magyarországon. Budapest 1970

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A tanulmány a Történeti kertek Magyarországon című OTKA program (T 22383) támogatásával készült.

<sup>2</sup> MÓCSÉNYI 1998 Ismertetése DÁVID Ferentől a Komárik Dénes emlékkönyvben megjelenés alatt. A könyv CD melléklettel jelent meg, amelyen úttörő módon a feldolgozott levéltári és szakirodalmi dokumentumok szövege éppúgy szerepel, mint

sok sok fénykép és képes forrás reprodukciója is. De amíg a levéltári dokumentumok időrendben rendezettek, addig a régi Eszterháza ábrázolások közlésének sem jegyzéke, sem egységes rendszere nincs. Az építéstörténet és a kerttörténet részeként a szerző érvrendszerében bukkannak fel a legkülönbözőbb helyeken, sokszor kiűnő kommentárokkal kísért részletfelvé-

telek formájában, de kezelni és visszakeresni darabjaikat nem egyszerű feladat. Az Eszterháza ábrázolásoknak e tanulmány végén közölt katalógusában a szakirodalmi említések között megkíséreltem minden tételnél megadni a CD mellékleten szereplő képek koordinátáit, de nem vagyok meggyőződve, hogy ez mindig sikerült. Néha csak részletfelvételekre akadtam.

<sup>3</sup> Eszterháza 1936-ban felvett hitbizományi leltára (OL Eszterházy-család hercegi levéltára, régi szám: fasc. 2229-ről Valkó Arisztid másolata, Iparművészeti Múzeum Adattára KTT.152.) A leltár a kép méretét 194×249 cm-ben adja meg, míg Hárich (1944, 9) 184×249 cm-ben. A képet a leltár idején aranszegélyes tölgyfáramba keretezte, s számon tartották róla, hogy „restaurálta Sappler”. Kastélybeli leltári száma 1140 volt. 1936-ban a nyugati oldalszárny földszinti folyosóján tartották. Erre az adatra Dávid Ferenc hívta fel figyelmemet, aki munkámat, az Eszterháza-ikonográfia összeállítását végig figyelemmel kísérte és észrevételeivel számos ponton finomította. Ehelyütt is köszönet érte. A kastély belső tereiről szóló tanulmányát lásd ugyan e folyóirat számban.

<sup>4</sup> A Martinellivel kötött szerződésre nemrég talált rá FATSAR Kristóf, forrásközlését lásd ugyane folyóirat számban.

<sup>5</sup> A Deimbler Márkkal kötött szerződést lásd VALKÓ 1953 134.

<sup>6</sup> Erdőháza később lebontott kastélyának képét Lippert József 18. század végén készült rajza őrizte meg (Vöröskő / Červený Kamen, múzeum, raktári anyag). Erről készítette Hieronymus Benedicti már a 19. század elején rézmetszetét (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok).

<sup>7</sup> Girolamo Le Bon (1700 körül – 1765 után) pályájáról összefoglaló a legutóbb Saur AKL, Band 12. 1996. 449. Az OSZK Színháztörténeti Tár rajzait közli HORÁNYI 1959 6. és 7. kép, attribúciójukról 30–32.

<sup>8</sup> Az 1761 szeptember 9-én megkötött szerződést közli Valkó 1953 134, magyarra fordította és elemzi BALOGH 1953 132. A munkát a következő év május 8-i szerződés szerint folytatják, de itt már az allékat tisztítják, s a keresztben álló fasorokat irtják. E szerződést is lásd VALKÓ 1953. 134.

<sup>9</sup> A metszetet még Eszterházy Pál Antal készítette 1759-ben s Nürnbergben metszette rézbe Martin Tyroffal. Jelzése: levée et dessinée en 1759 par Jacoby. Gravée par Martin Tyroff a Nuremb. A metszetről VALKÓ Arisztid: A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása. *Ars Hungarica*, 1977. 241–249.

<sup>10</sup> Charles Joseph de Ligne herceg Eszterháza kritikája a szerző *Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Übersicht der meisten Gärten Europas* című kötetében jelent meg. II. Teil Dresden, 1799. 117–120. Lásd erről GALAVICS Géza: Magyarországi angolkertek. Budapest, 1999. 13.

<sup>11</sup> A lebontott kastélykupola immár feleslegessé vált rézlemezeit 1776-ban kéri az Eszterházy-kegyuraság alatt álló boldogasszonyi ferencesek templomuk javításához. Mőcsényi Mihály ennek az adatnak az interpretálásával Eszterháza építéstörténetének jelentős dátumát jelölte ki. Mőcsényi 1998.

<sup>12</sup> Pesci eszterházai szerepléséről részletesen GALAVICS 1999 14, 16.

<sup>13</sup> A diszudvart ábrázoló festményről (Kat. 7) 1928-ban László Tibor mérnök készített főlvételt, míg a kastély nyugati, oldalnézetét ábrázoló festményt (Kat. 9., továbbá a Kat. 17. és 18. szám alatt említett képeket is) a Magyar Műkincsek sorozat számára fényképezték. E felvételeket – mint Dávid Ferencnek e folyóirat számban olvasható tanulmánya (a 10. lábjegyzetben) tisztázta – 1894-ben készíthették. Az Iparművészeti Múzeum Adattárában máig megőrizték a nagyméretű üveglemezeket, s néha az egykorú nagyításokat is. Állapotuktól függően hol az egyik, hol a másik ad ma is használható képet.

<sup>14</sup> A corbeille de terre – vagy corbeille de fleurs – a kései franciakert egyik legjellegzetesebb eleme volt. Történetéről és szerepéről Iris LAUTERBACH: *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*. Worms, 1987. pp. 198–199. 18. századi ismertetéséről, elkészítéséről, változatairól ROUBOU, Jacques Andre: *L'art du menuisier* című 6 kötetes munkájának 6. kötete (*L'art du treillageur, ou menuisiere des jardins*. Paris, 1775. pp. 1187–1189, és 355–365. táblák). Alkalmazása Eszterházán arról tanúskodik, hogy Eszterházy (Fényes) Miklós az 1770-es évek

- végén a franciakert legmodernebb, legdivatosabb formáját választotta.
- <sup>15</sup> A Beschreibungnak a kastélyt oldalnézetből ábrázoló metszetein (keleti és nyugati nézet) jól látszik az illuzionista festményt hordozó, hármass félkörívvel lezárt fal is. A schwetzingeni lugas végén álló falképről Elisabeth SZYMCZYK-EGGERT a *Gärten der Goethe Zeit* című kötetben (hrsg. Harri Günther, Foto Volkmar Herre, Leipzig 1993) 148–149. képpel.
- <sup>16</sup> ROTENSTEIN leírása („G.E.v.R.: Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahr 1763 und folgenden Jahren”) *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen* sorozatában jelent meg (Bd. 9. Berlin, 1783, 274–75). Nagy részét idézi RAPAICS Raymund: *Magyar kertek*. Budapest, é. n. [1940] 126. Rotenstein személyét H. BALÁZS Éva („Ki volt Rotenstein?” *Ars Hungarica*, 1987. 133–138) azonosította a család *vöröskői* ágából származó Pálffy János gróffal (1744–1794).
- <sup>17</sup> VALKÓ 1960 144. és 49. jegyzet. Eszterháza terve és felmérései a hercegi hivatalnokok számára is Jacoby nevét hívták elő, nyugdíjba vonulása után is. Az ilyen típusú munkáit maga Jacoby is tevékenysége fontos részének tarthatta, s 1780-ban tisztelete jeléül Esterházy Miklósnak olyan dohányszelencét küldött, amelyre Eszterháza tervét (Plan) vésette. A herceg Jacobynak 8 dukát aranyat küldött jutalomképpen, s hozzájárult, hogy Jacoby ilyen szelencét másoknak is készíttessen. VALKÓ 1960 136. és 48. jegyzet.
- <sup>18</sup> Az „aedicavit” kifejezés volt művészettörténeti vita tárgya: egyes szerzők, így MÓCSÉNYI Mihály is Jacoby ennek nyomán tartották a kastély építőjének, mások – a leghatározottabban VOIT Pál – a kifejezést a kastély kivitelezésére, vagy kivitelezésének felügyeletére vonatkoztatták. Jacoby neve ebben a formában nyilván Esterházy Miklós kívánságára került a rézmetszetre, s ez mindenképpen a kastély megépítése körül végzett mérnöki tevékenységének elismeréséről szól.
- <sup>19</sup> A Beschreibung kastélymetszeteit oly sokat és sokszor reprodukálták, hogy katalógusteleinknél az szakirodalmi említéseket mellőzzük.
- <sup>20</sup> Az 1936-os leltárra lásd 3. jegyzet. A képek a földszinti nyugati oldalszárny folyosóján függtek, s darabjaikat egyetlen, közös leltári számon tartották nyilván (Ltsz. 1146). A fényképről is jól látszik, hogy gouache technikával készültek. A leltárban 29x51 cm mérettel szerepelnek, s méretbeli azonosításukat a fényképen látható, a fényképezéskor használt rögzítő rajzszögek hozzátvetőleges mérete (9 mm átmérő) alapján végeztük el.
- <sup>21</sup> Az Eszterháza-ikonográfia 18. századi képei közé még egy ábrázolást főlvevünk: annak az ünnepségnek a rézmetszetét, amely Esterházy Miklós utódának, Esterházy Antalnak 1791 augusztus 3-i, főispáni beiktatásáról készült (Kat. 19) Nem teljesen önálló kompozíció, mert az épületnek, a kastély belső udvarának képét a Beschreibungban közölt, Pesci képét követő metszetről másolták, s csak az alakokkal egészítették ki. Ez az egyetlen kép az Eszterháza ikonográfiában, amely nem az Esterházy család kezdeményezésére készült. Sokszor reprodukálták, például HORÁNYI 1959 48. kép.
- <sup>22</sup> 1818-ban, amikor a hercegi hivatalnok, Johann Baptist Pölt herceg Esterházy II. Miklós részére harminc darabos látkép sorozatot készít a hercegi birtokokról, Eszterházáról már csak két ábrázolás készült („Das Schloß samt der Gegend von Esterház von der Hauptstraße aus anzusehen”, „Das Schloß samt hinter Gebäude in der Nähe von der Gartenseite aus aufgenommen”), amikor csak a kismartoni kastélyparkot négy kompozíción örökölte meg. A Pölt által készített gouache-ok nagy része eltűnt a második világháborúban, közte mind a két Eszterháza-ábrázolás is. E képekről Theresia Gabriel: *Der Stellenwert der Landschaftsmalerei in der Esterházyschen Bildergalerie und ihr Einfluß auf die Gestaltung des englischen Gartens unter Fürst Nikolaus II. Esterházy. Magisterarbeit an der Universität Wien. Kunstgeschichte* [1996], Maschinenschrift, 58, 65, a harmincdarabos sorozat címeivel. A második világháború előtti leltárak a kismartoni kastélyban még huszonkét kép meglétéről szólnak.





Dávid Ferenc

## ESZTERHÁZA BELSŐ TEREI

Eszterháza belső tereinek díszeiről keveset tudunk, mert 1944 előtt alig voltak tanulmányozhatók, azon a télen pedig kirabolták és elpusztították őket.<sup>1</sup>

Az Eszterházáról szóló művészettörténeti irodalom sokáig csak idézgette az idehaza ritkamód gazdag források leírásait,<sup>2</sup> s megelégedett a Lottó-áruház-szemlélettel: a „minden szinten szinte minden” ismétlésével. Az ötvenes évektől az immár kiüresített kastély építéstörténete vált a fontos témává, megtámogatva Valkó Arisztid levéltári kutatásaival.<sup>3</sup>

A kastély-helyreállítás évtizedének irodalma Mőcsényi Mihály tavaly megjelent könyvével és CD-jével nyerte el befejezését.<sup>4</sup> Az egykori helyszíni megfigyelések és a levéltári anyag rendszeres átolvasása és ellenőrzése nyomán olyan munka született, amely a kastély építéstörténetének fő periódusait tisztázta. A művészettörténet számára megnyílt az út, hogy e tisztázott periódusokat a maga módszereivel, vagyis a stílselemzés és az összehasonlítás útján értelmezze.

Az épület belső tereit és berendezését illetően még nem tartunk itt. A berendezett kastély ismeretében mindössze Csányi Károly írt néhány sort,<sup>5</sup> a díszterem és a kápolna freskóit Garas Klára interpretálta Mildorfer tanulmányában,<sup>6</sup> az elpusztult kastély részleteiről pedig Vadászi Erzsébet közölt több cikket hol tudományos, hol népszerűsítő formában.<sup>7</sup> A fontos eredménye a Mária Terézia szoba gobelin-jeinek meghatározása.<sup>8</sup>

A következőkben a kastély belső tereiről készült, s eddig közöletlen fényképeket mutatok be, s azokat a többektől említett, de először Velladics Márta által használt<sup>9</sup> múlt századi inventáriumok<sup>10</sup> segítségével igyekszem az egykori egészben elhelyezni.

A legrégebb csoport a Magyar Műkincsek című többkötetes díszmű számára készült, bizonyára 1894-ből való, és jó része nem került közlésre.<sup>11</sup> A következő csoportot az ezredéves kiállítást ábrázoló fényképek alkotják, ahol eszterházai enteriőrök másolatai között mutattak be eredeti műtárgyakat.<sup>12</sup> Csányi Károly, az iparművészet jeles tudósa talán cikke írásával kapcsolatban 1928-ban készített néhány enteriőrképet.<sup>13</sup> A sala terrenát, a dísztermet és előtereiket a soproni Diebold Károly 1940 körül készített számos felvételéről<sup>14</sup> ismerjük, három szobát pedig Vidovszky Béla enteriőrfestményeiről.<sup>15</sup> További fényképeket gyűjtött Bak Jolán különböző forrásokból.<sup>16</sup>

A fényképek mindegyike a főépület termeiről és legalább kétablakos szobáiról készült, (1–2. kép) a rajzokon a lefényképezett területek vonalkázottak.<sup>17</sup>

A főépület közösségi helyiségeit T alaprajzban rendezték el: a T hosszú szárát a középtengelyben fekvő dísztermek, a rövidebb szárát a velük szomszédos, kertre néző helyiségek alkotják.

A kastély oldalszárnyaiban a földszinten és az első emeleten tizenkét darab kettő-ötszobás lakosztályban Esterházy Fényes Miklós családjának tagjai és közeli ismerősei laktak. A nyolcvanas évek följegyzései őrizték meg néhányuk nevét: Grassalkovich hercegné, azaz Esterházy Fényes Miklós leányaét, egy Weissenwolf grófnőt, aki Miklós herceg Miklós nevű fiának volt a felesége, s egy Weissenwolf grófét, az ifjú Esterházy Antalét, egy Czobor bárót, s egy Starhemberg grófét.<sup>18</sup>

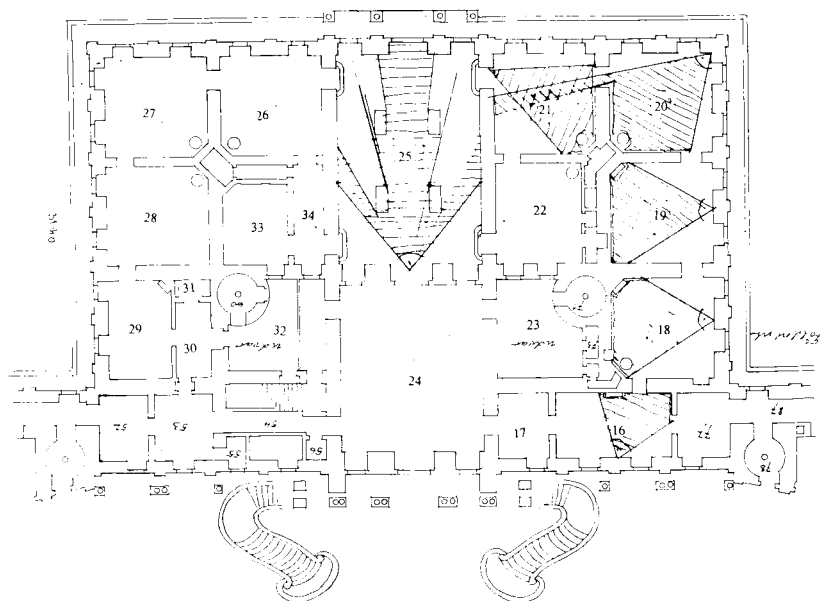
A főépületben öt díszlakosztály volt. Kettő a földszinten, kettő az első emeleten, egy pedig, a herceg egy második lakosztálya, a második emeleten. A herceg és a hercegné földszinti, a kertbe közvetlen kijárást biztosító lakosztályai fölött, az első emeleten szokatlan módon két díszlakosztályt fejedelmi rangú vendégek számára alakítottak ki.<sup>19</sup>

Az enteriőrök jellegét a falburkolatok csoportosításával igyekszem megmutatni. (3. kép) Az oldalszárnyak lakrészeinek falát többnyire festett papírtapéta fedte, pontosabban olyan dekoratív kézi festés, amelyet vászonra húzott papírra készítettek. Egy-két szobában dekoratív falfestés készült. A kastély falburkolatait felsoroló táblázatról<sup>20</sup> leolvasható: vászonra húzott papírkárpitot a főépületben csak a mellékes helyiségekben használtak. Ezek között viszont vélhetőleg eredeti kínai papírkárpit is akadt.

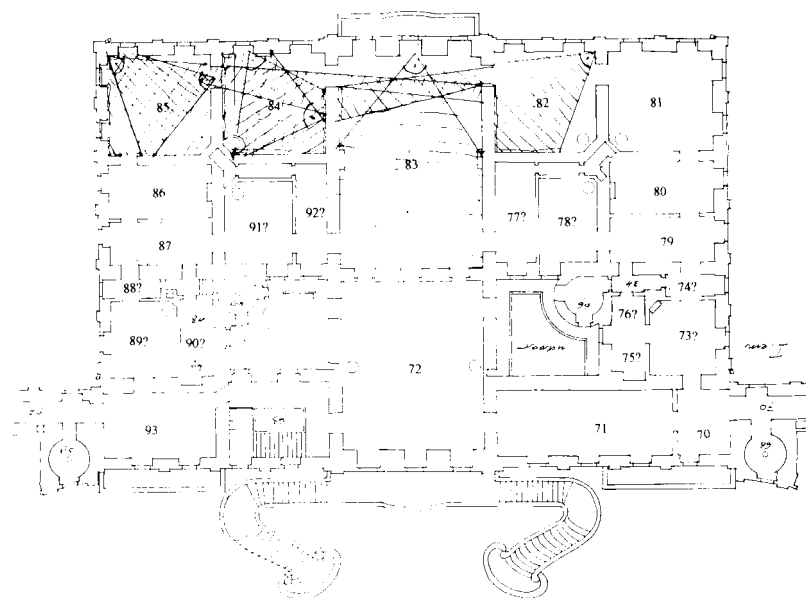
A főépületben a lakosztályok belső szobáiban faburkolatokat, pontosabban a mennyezetvonalig tartó boiserie-t készítettek apróbb vagy nagyobb betétekkel. A hercegi lakosztály három szobájában a kicsiny betétekben olajfestmények voltak. (4–6. kép) Az inventáriumok e képbetétes boiserie-k mellett két hasonlóan formált tükörbetétes szobáról is szólnak.<sup>21</sup> A boiserie-t ívelt betétekkel megbontó-gazdagító forma francia eredetű, a 18. század közepén azonban már egész Európában ismert, főképp Jacques-Francois Blondel 1737-ben megjelent többkötetes munkája révén, amely a *Maison de Plaisance* felosztásáról, berendezéséről és dekorációjáról szólt.<sup>22</sup>

A hercegi háló (Inv. N.18.) képbetéteit Rotenstein Götterhistorien-nek nevezte. (7. kép) A képecskék istenek szerelmeit ábrázolták, a mennyezetek sarkában lévő négy festett mezőcske pedig fáziskép módjára ábrázolja a fáklyáját emelő, a nyilazó, a vesszejét már kilőtt s a boldogság koszorúját fölmutató Ámort.<sup>23</sup> A hercegi sarokszalon (Inv. N.20.) 12 kis képe Rotenstein szerint Bauernstücken, Csányi Károly szerint németalföldi modorú kocsmajeleneteket ábrázolt.<sup>24</sup>

A nagybetétes faburkolatokat azért készítették, hogy bennük különös értékeket helyezzenek el. Ilyenek voltak az emeleten a fejedelmi lakosztály hálósobájának, a Mária Terézia szobának (Inv. N.85) a gobelin-betétei. (8–9. kép) A három nagy, fal-közepi és három kisebb sarokmező közül Vadászi Erzsébet két nagyobb és egy kisebb sarokkárpitot azonosított:



1. Eszterháza. A kastély középrészének földszinti alaprajza a fényképeken bemutatott területek bejelölésével



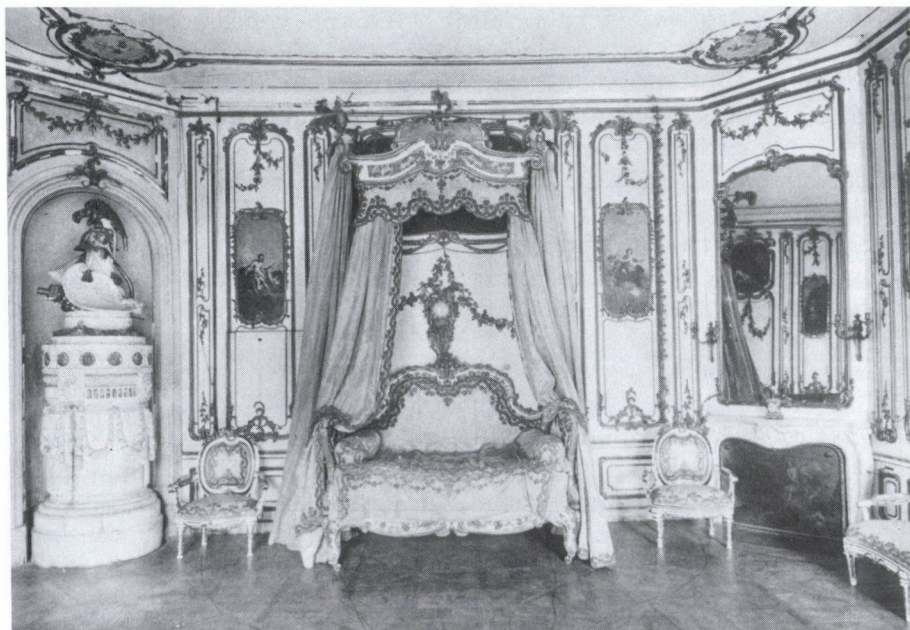
2. Eszterháza. A kastély középrészének első emeleti alaprajza a fényképeken bemutatott területek bejelölésével

## Eszterháza falburkolatai

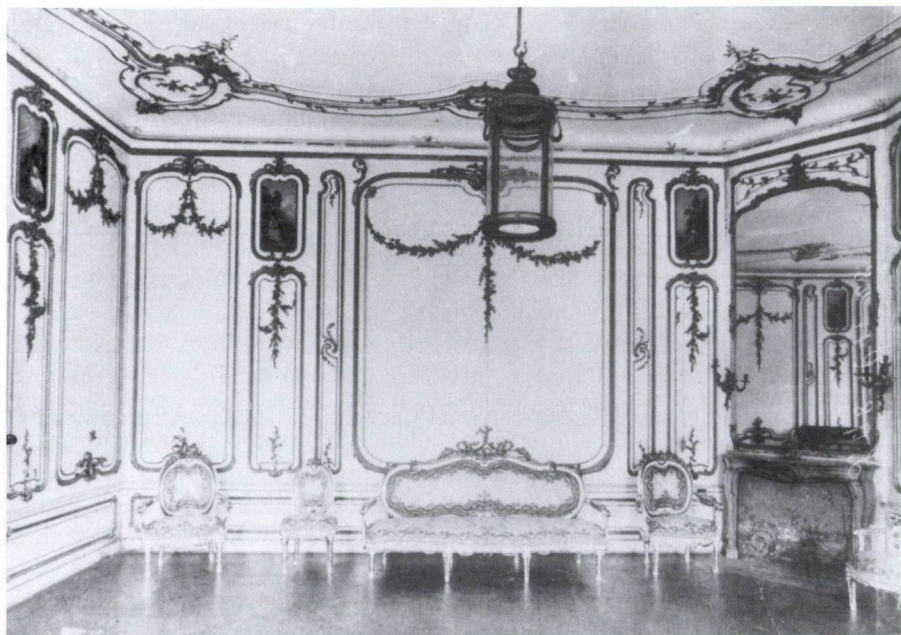
B= boiserie Bt= boiserie textiltetéttel,Bl= Boiserie lakkbetéttel Bk=Boiserie képbetéttel Btü= Boiserie tükörbetéttel P= Pannó Tp=textil Pp=Papírpaletta F= festés FFr= dek.festés  
P'=képburkolat (Ilem.: se festés, se tapéta)

Közösségi és díszterek:			
Kiskönyvtár Fszt.14.Bibliothek1.: - Fszt.14.Bibliothek2.: P'	Salaterrena és előtere Fszt.24.Vorsaal: FFr Fszt.25.Sala terrena:Ffr	Előtér és nagyterem I.e.72.Vorsaal: ? I.e.83.NT: Ffr	Kápolna Ffr Főlépcsőház előtérFfr
Corps de logis lakosztályok:			
Hercegi lakosztály Fszt16IndianCabinet: Bl Fszt.17.Ankleide Z.: B Fszt.18.Schlaf Z.: Bk Fszt.19Camin Z.: Bk Fszt.20Gescelsch.Z.: Bk Fszt.21Tafel Z.: P	Hercegnői lakosztály Fszt.30.Ankleide Z.: Tp Fszt.29.Camin Z.: Btü Fszt.28.Schlaf Z.: Bl Fszt.27.Gesellsch.Z.: Bl Fszt.26.Billiard Z.: P	Jobboldali díszlakosztály I.e.78.Retirade Z.: Tp I.e.79.Toilette Z.: Pp I.e.80.Meergrün.Z.: Btü I.e.81Schlaf Z.: Bt I.e.82.Vorzimmer P	Baloldali díszlakosztály I.e.88.Retirade Z.: - I.e.87.Cabinet Z.: Pp I.e.86Camin Z.: Tp I.e.85.Maria Ter.Z.: Bt I.e.84. Vorzimmer: P
	Női szolgálat földszint Fszt.33.Frauen Z.: P Fszt.34.StubenmädZ.:Pp	Női szolgálat emelet : I.e.73.HofdamenZ.: Pp I.e.74. Ankleide Z.: P I.e.75.Schlaf Z.: - I.e.77.KammerFr.Z.: Pp	Férfi szolgálat emelet: I.e.91.Toilette Z.: P I.e.90.Retirade Z.: - I.e.89.Kammerdien.Z: P
Hercegi lakosztály II. emelet: I.e.129.Schlaf Z.: Pp I.e.130.Camin Z.: Tp,P' I.e.131.Schlaf Z.: Tp			
Oldalszárnyak :			
Jobboldali szárny vendéglakosztályok Fszt.10 HerrschW.1.: Pp Fszt.10 HerrschW. 2.: -  Fszt.11 HerrschW. 1.: Pp Fszt.11 HerrschW. 2.: -  Fszt.12 HerrschW. 1.: Pp Fszt.12HerrschW 2.: Pp Fszt.12 HerrschW. 3.: Pp Fszt.12 HerrschW. 4.: F Fszt.12.HerrschW. 5.: F	Baloldali szárny vendéglakosztályok. Fszt.49.HerrschW.1.: ? Fszt.49.HerrschW.2.: ?  Fszt.48.HerrschW.1.: ? Fszt.48.HerrschW.2.: ? Fszt.48.HerrschW.3.: ?  Fszt.47.HerrschW.1.: - Fszt.47.HerrschW.2.: - Fszt.47.HerrschW.3.: -		

## 3. Eszterháza. A kastély falburkolatai a helyiségek inventáriumbeli számaival



4. Eszterháza. A hercegi háló (Inv. N.18) 1894 körül



5. Eszterháza. A hercegi kandallós szoba (Inv. N. 19) 1894 körül

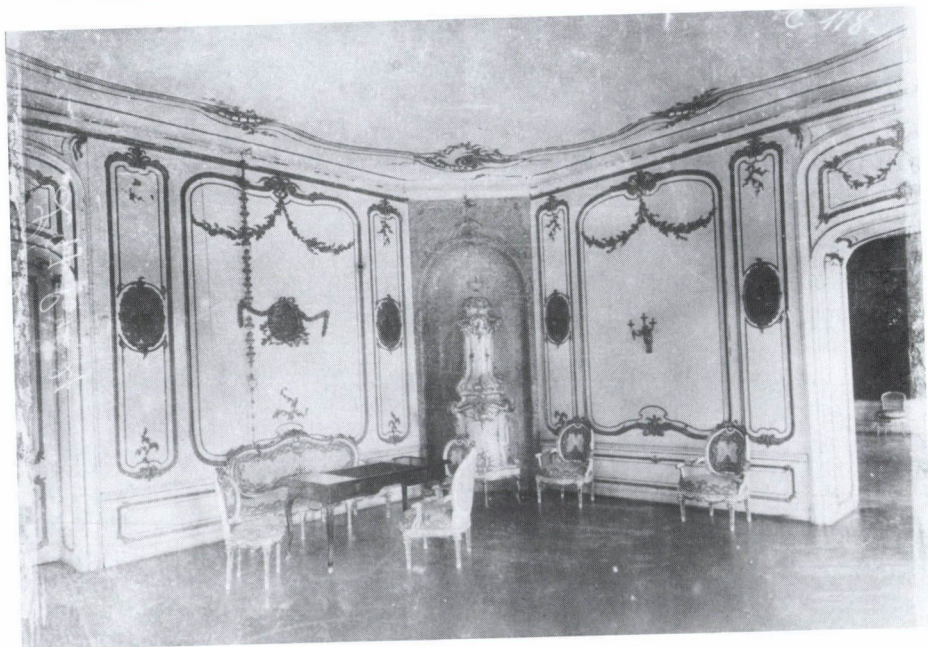
Diánát, Flórát és Neptunust ábrázolták.<sup>25</sup> A három gobelin egy, az istenek diadala címet viselő, hat darabból álló sorozat része volt,<sup>26</sup> amelynek kartonjait Vadászi szerint talán Jan van Orley (1655–1735) kompozícióinak és Aurele Augustin Coppens (1668–1740) tájháttereinek felhasználásával készítették. A kartonokat a brüsszeli Van der Borcht és a Reydam-Leyniers manufaktúrában is leszótták, az eszterházi darabok e két műhely egyikében készültek.<sup>27</sup>

A faburkolatok nagy betétmezőinek a másik fajtája a távol keleti lakkbetét, amelyeknek eszterházi darabjai a nagyon nagy méretűek, a híresen drágák közé tartoztak. Három ilyen díszítésű szoba volt Eszterházában. A herceg un. indianisches kabinetjének (Inv. N.16) falán lévőek közül több tábla (10. kép) eredeti, a hercegnői társalgó és háló (Inv. N.27., 28.) táblái 1875 óta a Bécs-Wallnerstrasse-i palotát díszítik (11. kép).<sup>28</sup> A hercegi kabinetet egészében e témának szentelték: a lakktáblákat befoglaló faburkolat keskeny mezőin faragott konzolokon helyeztek el kínai alakokat és egzotikus állatokat ábrázoló kerámiafigurákat.

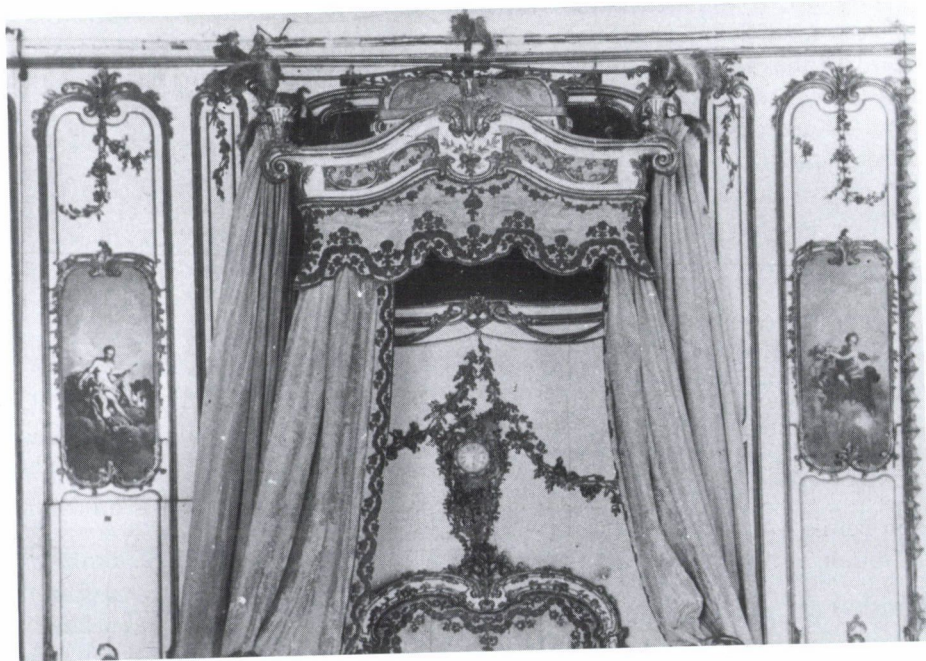
Valamennyi fényképünk arany szegélyezéssel ellátott fehér boiserie-t ábrázol, s ez hamis összképet ad. Volt ugyanis három zöldre festett-lakkozott faburkolat, valamint egy aranszegélyezéses tölgy színű faburkolat is, amelyet csak a rá vonatkozó szerződésből ismerünk.<sup>29</sup> A bútorok színleírása gazdagítja ezt a képet: fehér-arany,<sup>30</sup> fehér-zöld, zöld-arany, zöld-fehér, nemesfa-arany bútorgarnitúrákat találunk a főépület és az oldalszárnyak szobáinak összeírásában. A nemesfa-arany bútorok, melyeknek arany színű szegélyét sokszor a tűzaranyozott bronzdíszek alkották, gyakrabban voltak egyedi darabok, s ilyenként bármely színekörnyezetben előfordultak. Nem kapcsolódtak garnitúrába a teljes felületükön aranyozott bútorok sem, többnyire tükörkereteket, trümó-asztalokat, trümó-szekrénykéket, azaz a falburkolatokhoz közvetlenül kapcsolódó bútorféléket díszítettek így.

A jobboldali fejedelmi lakosztály kandallós társalgóját (Inv. N.80) aranszegélyes zöld faburkolata miatt Meergrünes Zimmer-nek hívták. A baloldali fejedelmi lakosztály ezzel szimmetrikusan elhelyezkedő kandallós társalgóját (Inv. N.86.) sötétzöld gros de Tour szövettel tapétázták. A földszinti hercegnői lakosztálynak ugyancsak a kandallós társalgója (Inv. N.29.) volt zöld színű: a faburkolat zöld alapját faragott aranyozott díszek borították. A földszinti hercegi lakosztálynak az öltözőszobája, (Inv. N.17.) a sala terrena előterébe ajtóval nyíló helyiség bír zöldre festett faburkolattal. A faragott virágokat ezen többfajta fémszín borítja, a sala terrena stukkóihhoz hasonló. A zöldre színezett belsők a lakosztályok belsejét akcentuálják: e társalgó szobákat a hálósobákon belül, a hálók és az öltöző/mosdó szobák között alakították ki. Társalgó mivoltuk a garnitúrákba összekapcsolt ülőbútorokról, a viszonylag nagyszámú dísztárgyról és a másutt rendszeres cserépkályhák helyett alkalmazott kandallókról olvasható le. A zöld és fehér burkolatok váltakozása tehát rendszert mutat, színük pedig arról a két tartalomról beszélt, amelyre a kastélyt komponálták: a természetről és az emelkedett szépségről.





6. Eszterháza. A hercegi társalgó (Inv. N 20) 1894 körül



7. Eszterháza. A hercegi háló (Inv. N. 18) részlete 1894 körül

A dísztermekben távolságtartóbb és reprezentatívabb falburkolatokat alkalmaztak: falképet és stukkót, műmárványt és falképet, illetve pannókat. Dekoratív oldalfalfestés a lépcsőházban, az előterekben és a belvederében készült.

Igen jellegzetes csoport a pannóké: alacsony lábazat fölött a teljes falfelületet elfoglaló és a tereket illuzionisztikusan kitágító olajfestmények borították a dísztermekkel szomszédos társasági szobákat. A négy nagy fogadószoba közül háromról mutathatunk be képet. A földszinten a sala terrenától jobb kézre (Inv. N.21) a pannók Rotenstein szerint vidéki mulatságokat (Landlustbarkeiten) ábrázoltak. Az egyetlen fénykép a három nagy és a két sarokdarab közül egy nagy képet mutat meg. (12. kép) A tágas tájban ábrázolt társaság falusi menyegzőn vesz részt, mint ezt a Watteau ilyen tárgyú képével való összehasonlítás bizonyítja.<sup>31</sup> (13. kép)

A sala terrenától balkézre eső szoba (Inv. N.26) eltűnt képei<sup>32</sup> rohanó patakokat, legelésző nyáját, pásztorokat, oszlopokat és romokat ábrázoló olasz festményként írta le Hárích levéltáros.<sup>33</sup>

Az emeleten a díszteremtől jobbra eső szoba (Inv. N.82) pannói mély terű tájakon, titokzatos sziklák, barlangi építmények és szökőkút előtt urak és hölgyek kis csoportjait mutatták. (14. kép) Tartásuk, csoportfűzésük vateszk, az összkép azonban a Watteau-i irányban megszokottnál irreálisabb.<sup>34</sup>

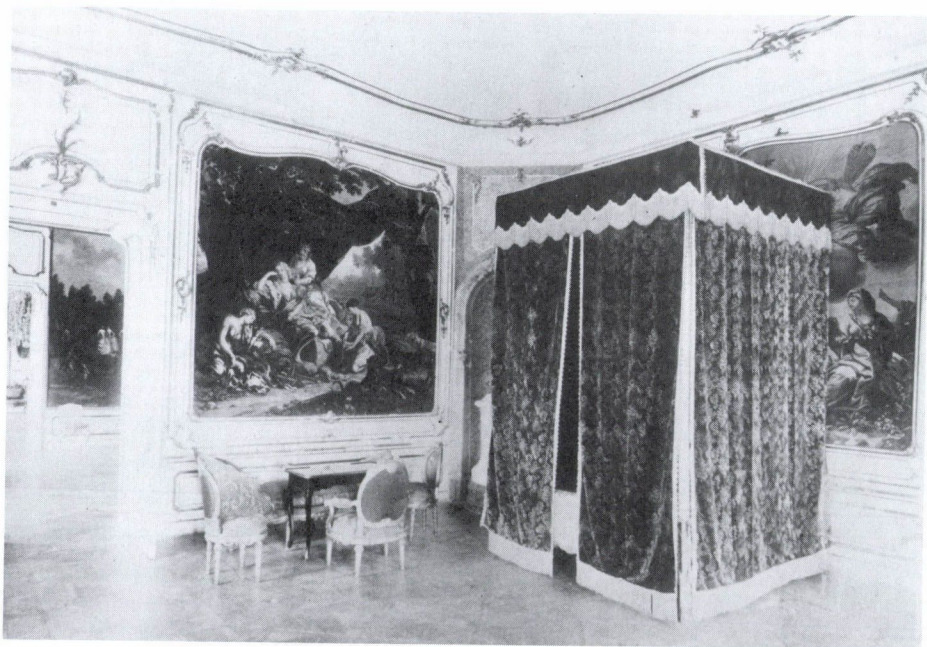
A díszteremtől balkézre nyíló szoba (Inv. N.84) pannói nagy társas vadászatot mutattak be. (15–16. kép) Az építészeti keret és a kép viszonya, a fák és facsoportok mérete és elhelyezése a többi pannós szobával összeegyeztetett, a vadászat részletei azonban igen szakszerűen ábrázoltak, s az alakok viseletei is reálisak. Rotenstein úgy vélte, a képek Esterházy Pál Antal vadászatát ábrázolják, s elmondta, mennyit költött a herceg a vadászatra évente: jellegzetes kortársi reakció volt ez. (A vadászatot ábrázoló pannó másolatát elkészítették az évezredes kiállításra, s az arról készített fényképeken további részletek tanulmányozhatók.)

A négy pannós szoba elhelyezése a kastélybelső elrendezésének második számba vett kompozíciós eleme. A falaikat borító képek érzékelhetően a táj négy fajtáját idézték föl: az antik pásztorit és a falusi ünnepek színhelyét a földszinti páros, a megszelídített kertet és a vadont az emeleti.

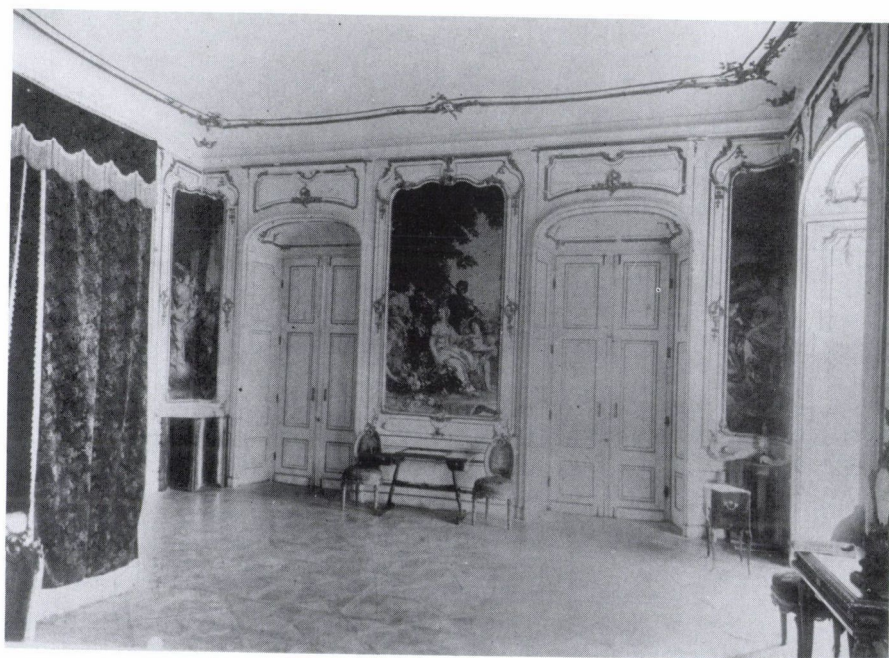
E négy nagy szalonon kívül négy kisebb, egyablakos szobát is pannók díszítettek. Kettő közülük Jagdstück-öket, vad vagy vadászképeket ábrázolt, egy pedig mitológiai jeleneteket. A négy szoba (Inv. N.33., 74., 89., 91) 1765-ig a díszudvarra nézett, s az ott fölépített új szárny miatt vált jelentéktelenné.<sup>35</sup> Ebben az áttekintésben tehát, amely a befejezett kastély belső tereinek együtteseit, kompozícióját kívánja megtalálni, ezek azok a történeti elemek, amelyek kisebb súllyal veendőek számba.

Vizuális értelemben falburkolatként mutathatjuk be a falra akasztott képekkel teljesen bevont szobákat is. A kis könyvtár egyik szobájának falait 59 olajkép és 3 szupraport borította<sup>36</sup> (Inv. N.14). Esterházy Miklós második emeleti, kertre néző szobájának falaira (Inv. N.130) a herceg által festett 123 tájképet akasztották, akvarelleket zöld keretekben.



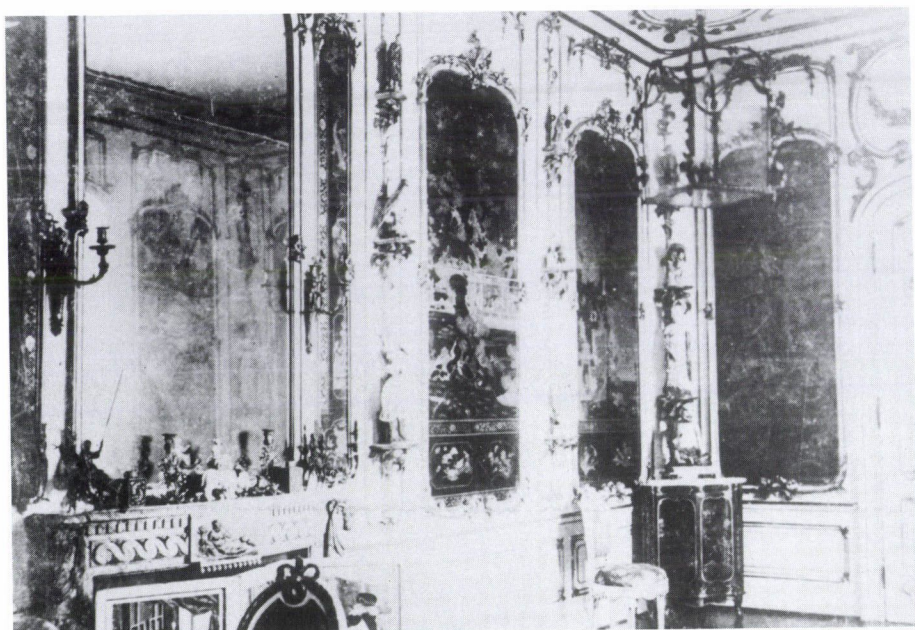


8. Eszterháza. A Mária Terézia szoba (Inv. N. 85) 1894 körül

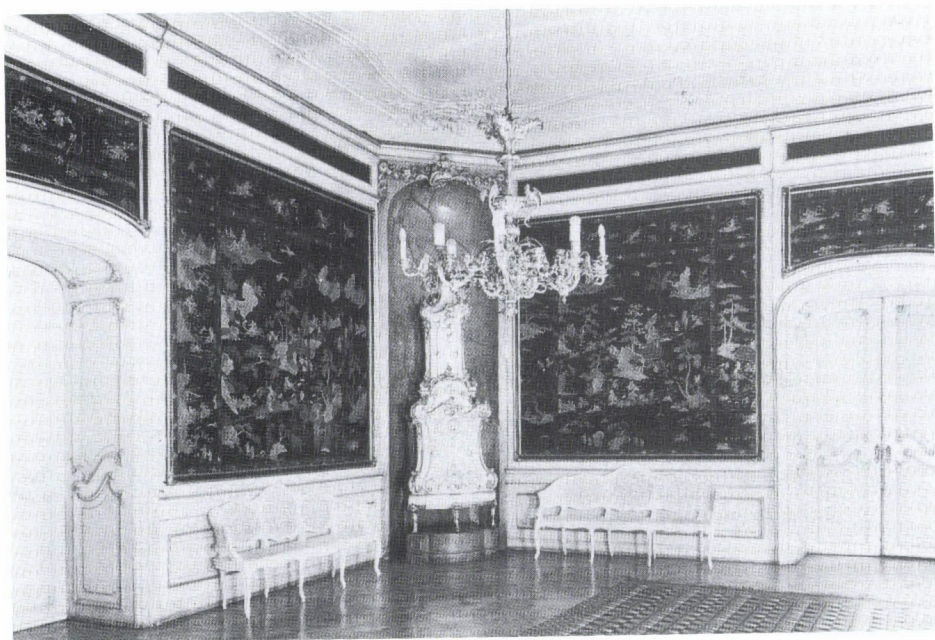


9. Eszterháza. A Mária Terézia szoba (Inv. N. 85) 1894 körül

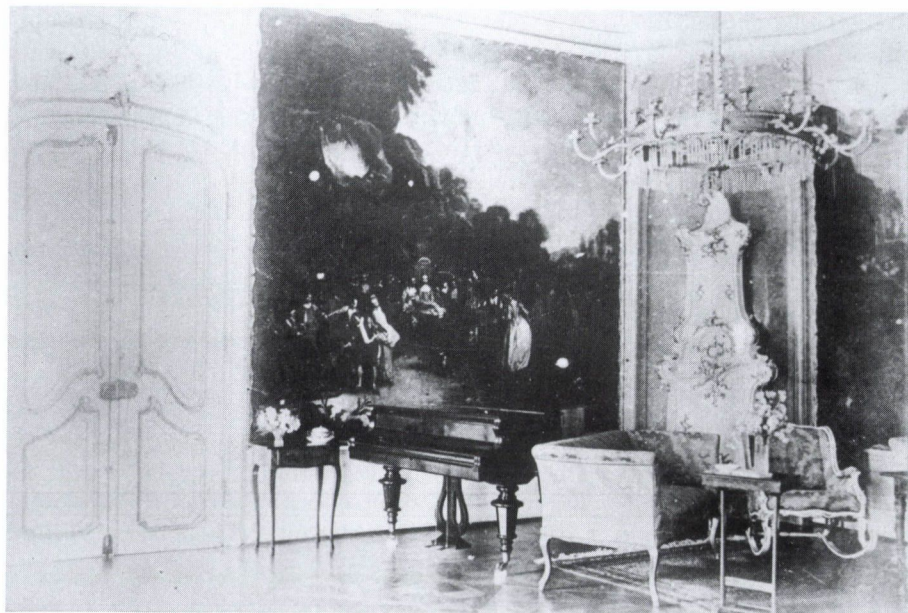




10. Eszterháza. Az „indianisches Cabinet” (Inv. N. 16) a két világháború között



11. Bécs. A Wallnerstrasse-i palota lakktáblás terme



12. Eszterháza. A földszinti ebédlő (Inv. N. 21) keleti falának pannója 1894 körül



13. A. Watteau: Le Contrat de Mariage

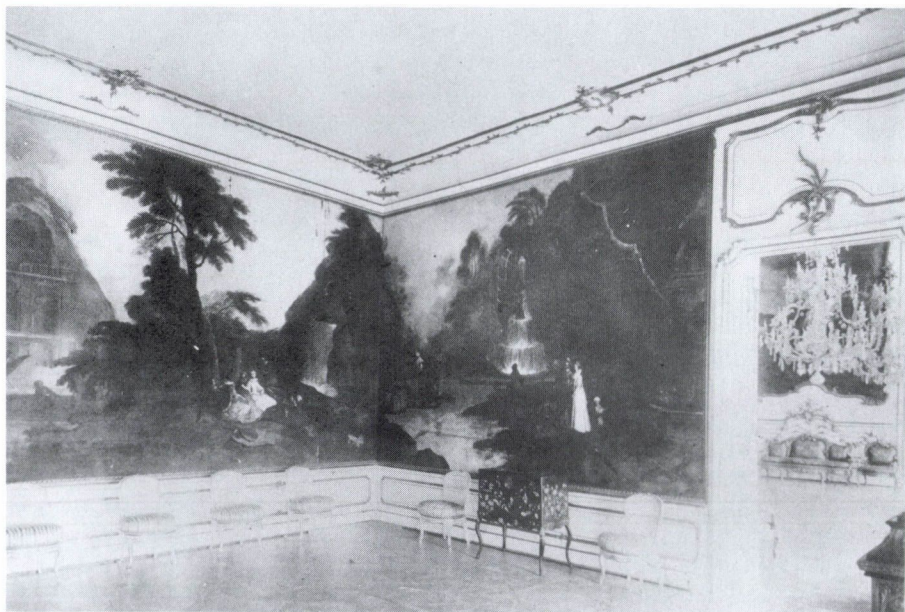


Eszterháza corps de logis-a meglepően kicsi. Az 1720 körül korábbi épület felhasználásával épített vadászkastély szintenként egy-egy termet és 10-10 szobát tartalmazott. A középső tömb lakosztályainak területét a hatvanas évek elejéig itt említett funkciók – a könyvtár, a képes szoba,<sup>37</sup> a tükörszoba,<sup>38</sup> a kápolna<sup>39</sup> – kitelepítésével, helyiségeinek számát pedig néhány válaszfal behúzásával növelték.

A kastély középrészének hatását két nagyteremre bízta: A sala terrena (17–18.) alacsony boltozatait támasztó pilléreinek sajátos kialakításával, tükörhátterű, sziklaalapokon porcelán-állatfigurákkal és kitömött állatokkal vízi világot imitáló falikútjaival, a zöldszegélyű festett falakról gazdagon lecsüngő, sokszínű, fém-színezett stukkóvirágokkal a grottának adta finom és művibe áttett képét. A kortársi leírások szerint a bámulatot a pillérek közébe állított nagyméretű alabástromedényekre, a kutakba helyezett porcelán figurák különös nagyságára, s a tér esti megvilágításokkal fokozott összhatására alapozták. Érdeemes megemlíteni, hogy a sala terrenával összenythető előtér volt a kastély hangversenyterme. Érdeemes megemlíteni azt is, hogy a valódi grotta a bábszínház nézőtere volt, a másodikat pedig a kaszkád alá építették.

A sala terrena zöld, természeti asszociációinak ellentétét képezte a fehér/arany díszterem. (19–20. kép) A keretet itt az alabástrom hatását fölkelteni kívánó falak,<sup>40</sup> a rokokó hajlatokból sokhelyütt a szabad lebegésig kibontott stukkók alkották, a falak fő díszét pedig Mildorfer az Apollo szekerét ábrázoló égbék mennyezetképe alatt négy nagy olajfestmény képezte.<sup>41</sup> A Metamorphoses-ból válogatott jelenetek istenek szerelméről meséltek. A négy kép közül a mitológiában kevésbé járatos Pálffy gróf (Rotenstein) is fölismerte az Apollo elől menekülő Daphnét, később itt járók Europa elrablását. A harmadik festmény Jupitert és Kallisztót ábrázolta, a negyedik valószínűleg Vénuszt és Ámort. A nagyméretű alakok beállítása, mozgása, csoportfűzése, a háttér szín- s fényviszonyai mind az érett barokk nyelvén szóltak, s ellensúlyozták a stukkódekoráció könnyed mozgalmasságát.

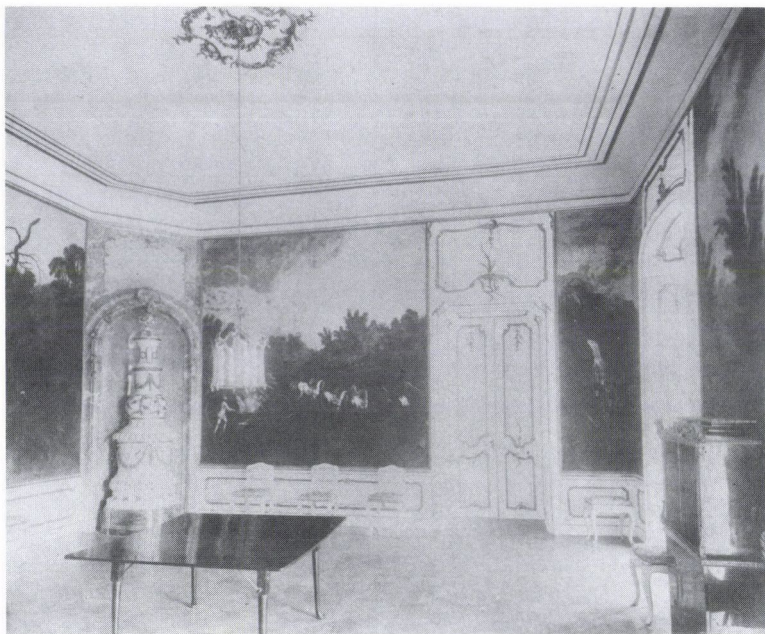
A kastély belsejét eddig a falburkolatokkal mutattam be és velük kívántam a belső lakószobák, társasági szalonok és dísztermek hármasságát jellemezni. Ez azonban a gazdag és megkomponált berendezés összhatását megengedhetetlenül egyszerűsíti. Nem mutatja meg például, hogy az igen sok tárgy között a kerámiának, különösen a porcelánoknak milyen túlsúlya volt. A figurális csoportok többsége bécsi és szász, azaz meissenai volt,<sup>42</sup> a nagyméretű edények közül a japán és kínai porcelánoké volt az elsőbbség. A 19. századi inventáriumok szabályosan elrendezett csoportokat mutatnak, s ha föl is tehetjük, hogy jó néhányukat áthelyezték az Eszterháza fénykorát követő évtizedekben, e csoportokban fölfedezhető a kompozíció. A pannókkal díszített, azaz ábrázolásokban gazdag nagy társasági termekben főképp kínai és japán vázákat helyeztek el, s ugyanígy a díszteremben is, ott persze többet, s főképp a fehér alapon sokszínűket. A bécsi és meis-



14. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 82) pannói 1894 körül



15. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 84) keleti és északi falának pannói 1894 körül



16. Eszterháza. Az emeleti fogadó szalon (Inv. N. 84) nyugati falának pannója 1894 körül

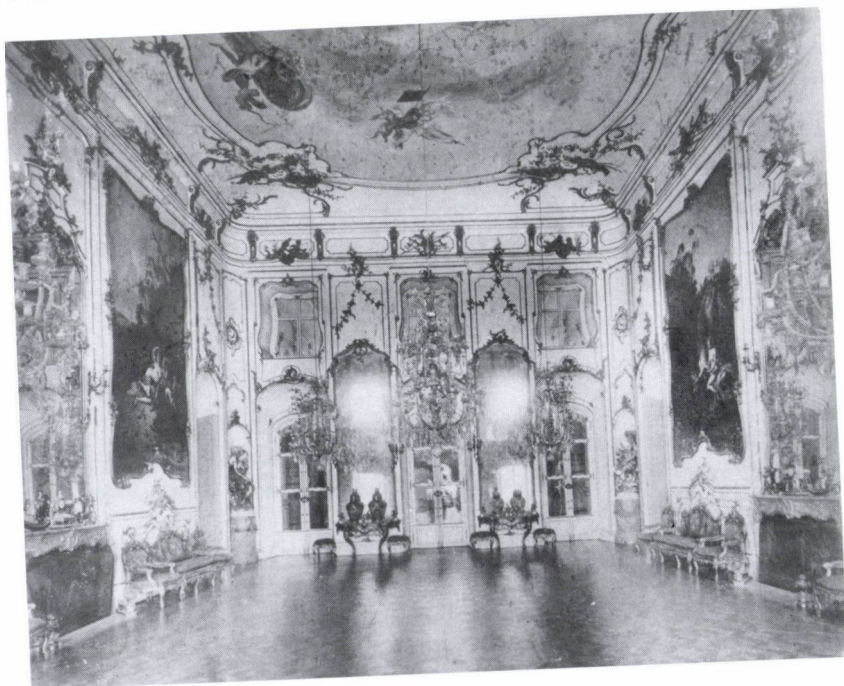


17. Eszterháza. A sala terrena 1894 körül





18. Eszterháza. A sala terrena részlete 1940 körül



19. Eszterháza. A díszterem 1894 körül

seni egy vagy többfigurás csoportokból a kisebb, belső lakószobákba jutottak gazdagabb összeállítások. A legtöbb porcelánfigura csoportot, szám szerint tizennyolcat a sala terrenában helyezték el.

A porcelánfigurák a jól ismert rokokó témákat ábrázolták: dámákat és urakat finom ruháikban vagy jelmezekben, életük képeit a kávéivástól a vadászatig, parasztot és pásztort, jellegzetes foglalkozású alakokat az üstfoltozótól a kertészig és kertészlányig, és egy-egy mitológiai alakot vagy történetet.

A porcelánfigurák rendszerezésével válna teljessé a kastély ábrázolásainak tematikája,<sup>43</sup> amelynek összeszámlálását főntebb a falburkolatokban megjelenő képekkel elkezdtem. Mert Eszterháza, kora kastélyaihoz hasonlóan kevés táblaképpel bírt, pontosabban azok nagy részét a képtárba különítette el. A képtáron kívül alkalmazott képek túlnyomó része portré volt.<sup>44</sup> Az aktuális uralkodópárosok: Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc, József császár és a felesége, illetve Albert főherceg és Krisztina főhercegnő mellett Eszterházy Fényes Miklós anyjának, testvérének, gyermekeinek és hozzátartozóinak, s a herceg néhány kortársának portréja<sup>45</sup> függött a kastély falain.<sup>46</sup> Az ábrázoltak köre hangsúlyosan kortársi volt: az Eszterházy ősöknek egyetlen képe sem volt itt.<sup>47</sup> Az ősök témája ugyanis történelmi és heroikus, a közeli családtagoké pedig bensőséges és baráti: ez illett a Lustschloss rokokó világához.

A kastély és a kert ikonográfiai összképében Mars és Jupiter helyett Apollo és Diana a központi figura. A fény, a művészetek és a vadászat istenei a Maison de plaisance-hoz, a Lustschloss-hoz illők mindenütt, Eszterháza is, amelynek vadászkastély múltja volt, s jelentős vadasparkja. Tiszta ikonográfiájának az a záloga, hogy a herceg bécsi palotája, kismartoni kastélya és fraknói vára ott van a háttérben, az ősök csarnokával, a kincsekkel, a fegyverekkel, a múlttal és a vitézséggel, abban foglalva pedig Eszterházy Fényes Miklós személyes katonai dicsőségével. Eszterháza tehát megvalósíthatta az Elysiumot,<sup>48</sup> Kythera szigetét, a deliciae Hungarorum, oder das ungrische Paradies-t.<sup>49</sup> Ebben az összefüggésben olvasandók az istenek szerelmei a díszteremben és a herceg hálószobájának falain, az istenek dicsősége a fedelmi hálók gobelinjein. A mitológiai elemekhez simultak a galantéria rokokó témái a társasági termek panónin, amelyek egyben a társasági élet és a természet terét: kert és erdő kapcsolatát ábrázolták.

A kastély stilisztikai összképét jellemzendő először arról essék szó, hogy Eszterháza magyar Versailles-ként való jellemzése e szempontból félrevezető. A francia luxus igényének, amelyet e fordulat<sup>50</sup> kifejez, a herceg konkrét vásárlásokkal, mintegy jelzett és elég széles kortárs közönség számára fölismerhető importtal tett eleget. Ezek zöme bútor- vagy óraféleség volt, meg textiltapétaként alkalmazható szövet és a gobelinek, amelyeket a kortársak, Rotenstein és Niemitz páter párizsinak írtak le.

A keretező elemet a Mária Terézia kori franciás rokokó császári épületekből ismerős változata adta, amely az érett barokk olaszos, németalföldi





20. Eszterháza. A díszterem 1940 körül

és délnémet-osztrák stílusváltozataival nyert ellensúlyt a falburkolatok betétmezőin és a nagyméretű képeken. A társasági termek vatteszke panóni olyan stíluselemet érvényesítettek, amely ez idő tájt a porosz udvarban volt hasonló súlyú. Ezek mellett érvényesült a chinoiserie, amely szinte valamennyi fontos tér képét átszőtte.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A pusztítás története megíratlan. Az 1947-beli állapot tapintható ki Várnai Dezsőnek a Műemlékek Országos Bizottsága részére készített jelentéséből.
- <sup>2</sup> Ezek közül az alábbiakban kettőre hivatkozom gyakrabban: Rotensteinre, azaz Pálffy János grófra: G.e.v.R.: Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahr 1763 und folgenden Jahren in: Johann Bernoullis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen Bd. 9 Berlin, 1783. és a hercegi könyvtárosa Primitivius Niemitzre: (P. Niemitz): Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Esterháss im Königreiche Ungarn. Pressburg, 1784.
- <sup>3</sup> Valkó Arisztid 1951-től kezdve cédulázott az Esterházy család hercegi ágának levéltárában (MOL) a Művészettörténeti Dokumentációs Központ és utódai, a műemléki szervezetek, a Kertészeti Egyetem kerttörténeti tanszéke, színház- és zenetudományi intézmények számára. A gazdag anyagból a művészettörténet számára legfontosabbnak ítélt adatokat foglalta össze cikkeiben: VALKÓ Arisztid: A fertődi (eszterházi) kastély művészei, mesterei. MÉ 1953. 134–137. Uő: Fertőd (Eszterháza, Süttör: Győr-Sopron megye) mesterei, művészei 1720–1768 között. MÉ 1955. 127–133. Uő: Újabb adatok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. Ars Hungarica, 1982. 1. sz. 75–84. Uő: Jakoby Miklós... Művészettörténeti tanulmányok, Budapest, 1960. Az alábbiakban, ha olyan levéltári anyagra hivatkozom, amelyet Valkó kijegyzetelésében olvastam csupán, akkor a cédulák helyét és számát adom meg, ha pedig olyanra, amelyet eredetiben használtam, akkor a levéltári jelzetet.
- <sup>4</sup> MÓCSÉNYI Mihály: Eszterháza fehéren-feketén. Könyv és CD, h. n., é. n. (Budapest, 1998) Kritikája: DÁVID Ferenc: A fertődi Esterházy kastély építéstörténete – Mócsényi Mihály könyve megjelenése után. (Komárik emlékkönyv, megjelenés alatt)
- <sup>5</sup> CSÁNYI Károly: Eszterháza. Műgyűjtő, 1928. 246–248.
- <sup>6</sup> GARAS Klára: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 24/25. 1980/81. 93–131.
- <sup>7</sup> VADÁSZI Erzsébet: Philippe de Lasalle Eszterházy mintája. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve, XI. 1968. 73–86. Uő: Az időnek négy részei Eszterháznál. Építés-Építészettudomány, 1973. 469–478. Uő: Szalon Esteras-ban. Szalon, 1998. január, 10–17.
- <sup>8</sup> VADÁSZI Erzsébet: Magyar Versália. Mária Terézia szobája Eszterháznál. Magyar Művészeti Fórum, 1998. december, 12–20.
- <sup>9</sup> VELLADICS Márta: Egy apró, ámde érdekes adat Fertőd építéstörténetéhez. Soproni Szemle, 1996. 1. sz. 74–77.
- <sup>10</sup> Az eszterházi kastély 1832., 1856., 1856. és 1870. évi leltára, valamint az 1894. évi leltár az 1870. évi könyv „a” oldalainak kéziratos bejegyzéseként. P.112. (MOL Esterházy család hercegi ágának levéltára, Leltárak) 130., 32., 33., 127. kötetek. Az alábbiakban e leltárakból nem lapszámokra, hanem az egyes szobáknak az inventáriumban használatos sorszáma hivatkozom, azok helyét pedig az alaprajz-illusztrációkon tüntetem föl.
- <sup>11</sup> Az Eszterházat ábrázoló fényképek első csoportja az Iparművészeti Múzeum adat-tárában őrzött pozitívokon látható bélyegző szerint készült a Magyar Műkincsek c. könyvsorozat számára. A Magyar Műkincsek kiadását a Múbarátok köre kezdeményezte, finanszírozta és adta ki három kötetben 1896, 1898 és 1901-ben. A kezdeményezés Szana Tamástól származott,

a programot 1892 októberében fogalmazták meg, a támogató aláírásokat s pénzt 1893-ban gyűjtötték. A hivatalos programot, amely szerint a magyar műkincsananyagot öt kötetben kívánják földolgozni 1894 januárjában adták ki nyomtatásban, az első kötet pedig, amely Budapest műkincseit tartalmazta, 1896 telén, a millenniumi kiállítás bezárását követően jelent meg. E tényeket a kötet főszerkesztőjének, Radisics Jenőnek az előszava mondta el a Radisics Jenő (szerk.) Magyar Műkincsek I. Budapest, a Múbarátok Köre kiadása, 1896. XIII–XXV. lapjain. A tervezett kötetszám háromra való szűkítéséről Szendrei János szólt a III. kötet előszavában, amely végül a nyugat- és észak-magyarországi, a felvidéki és erdélyi emlékekről adott szűkös válogatást. Eszterházáról mindössze egy szövegközi rajzot közölt, amelyet egy meissenai porcelánfigurákkal díszített gyertyatartó fényképe alapján készítettek. Az Eszterháza-fényképek legbővebb datálása tehát 1892–1901, készítésük legvalószínűbb időpontja azonban 1894, mert PASTENER Gyula: Eszterháza című, a Magyar Műiparban 1894-ben megjelent cikket olyan felvételek illusztrálják, amelyeknek pozitívjai a Magyar Műkincsek bélyegzőjével ellátottak.

A fényképek tárgya és leltári száma:  
*Hercegi háló* (Inv. N.18), keleti fal: Iparművészeti Múzeum Adattára IM.24392.,  
*Hercegi kandallós társalgó* (Inv. N.19) keleti fal: IM 24401., nyugati fal: IM. Nlt.99.  
*Hercegi saroktársalgó* (Inv. N.20) déli és keleti fal: IM. Nlt.97., északi fal: IM. 24319.,  
*Sala terrena*: (Inv. N.25): IM. Nlt.102.,  
*Emelet jobboldali társalgó* (Inv. N.82) déli fal és délkeleti sarok: IM. 24396., délkeleti sarok és keleti fal: IM.24396., *Díszterem* (Inv.N.83 ): IM 24321., *Emelet baloldali társalgó* (Inv. N.84) nyugati és déli fal: IM. Nlt.99., keleti fal: IM.24400., *Mária Terézia szoba* (Inv. N.85) nyugati és déli fal: IM.24317., keleti fal: IM.24393.

<sup>12</sup> Az ezredéves kiállítás Eszterháza-entérióirjeit a kastély helyreállítását a kilencvenes évek eleje óta vezető Max Schmidt vezetésével alakították ki. (Kat. Schmidt bútorok a századfordulón BTM 1993., Fritz Minkus: Die Winterausstellung im K. K. Museum für Kunst und Industrie in Wien.

Kunstgewerbe Blatt Jg. X. (Leipzig) 1899, 100–103, Ludwig Hevesi: Die Winterausstellung in K. K. Museum für Kunst und Industrie. Kunst und Kunsthandwerk 2. (1899) Eva B. OTTLINGER: Vom Blondelschen Styl zum Maria Theresien Stil. in: Friedrich POLLEROS (Hrsg.) Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Böhlau, 1995. 358 sk.) Elkészítették az egyik vieux-laque szoba burkolatának, a Mária Terézia háló faburkolatának és gobelin betétjeinek, a vadászatot ábrázoló pannóknak és az őket befoglaló burkolatnak a másolatait, a sala terrena egy részének utánzatát az egyik kút másolatával, valamint egy dísztermet, fehér faburkolattal, s nagy képekkel. (1896-iki ezredéves kiállítás. A történelmi főcsoport hivatalos katalógusa. Budapest, Kosmos, 1896. II.B füzet, 362.) A fényképek tárgya és leltári száma: *Vadász-szoba pannóval*: IM.4960., *A Mária Terézia szoba gobelinnel és a fraknói Mária Terézia ágygal*: IM 4961., IM 24399., *Szoba Mária Terézia festménnyel*: IM 4962., *A sala terrena másolata*: IM. 4958., *Az Esterházy szobák folyosója*: IM. 4959.

A kiállítás 1896 okt. 31-i bezárása után a Mezőgazdasági Múzeum (akkor Gazdasági Múzeum) könyvtárát helyezték el az Eszterháza-szobákban. Ilyen alkalmazásukat mutatja az Előzetes tájékoztató a Gazdasági Múzeumban. Bp. 1897 c. kiadványban közölt alaprajz. A múzeum 1899-ig maradt az épületben. TAKÁCS Imre: A magyar mezőgazdasági múzeum rövid története. 3. kiadás Budapest, 1964. Az MM fotótárának egy képe az ezredéves kiállítás vadászpannos szobáját mutatja a múzeumi könyvtárhoz tartozó berendezéssel.

Az ezredéves kiállítás ideiglenes szerkezettel készített épületét, közkeletű nevén a Vajdahunyad várat 1900–1901-ben bontották le, hogy aztán szilárd anyagból újjáépíthessék. Az Eszterháza szobák falburkolatai közül egyetlen részlet sorsát ismerjük: egy faragott ajtó és szupraport az Iparművészeti Múzeum könyvtárának előterébe került beépítésre.

<sup>13</sup> A képeket leánya, Csányi Ilona ajándékozta Vadászi Erzsébetnek. Ezeket Vadászi Erzsébet, szíves közlése szerint, a Feenreich Eszterháza Möbel und Dekor. című kéziratában dolgozta föl (1999).

- <sup>14</sup> Diebold Károly 1940 körül készítette több mint száz felvételét a díszudvarról és a kastély főépületének kerti homlokzatairól. A fényképek a Soproni Múzeum (korábban: Liszt Ferenc Múzeum) fotótárában (Istsz. 21540-21686) találhatók, közte a sala terrenát (Inv. N.25.), sala terrena előterét (Inv. N.24.), a lépcsőházi előteret és a díszterem előterét (Inv. N.72), a dísztermet (Inv. N.83.) és a kápolna oltárát (Inv. N.15.) ábrázoló. A Diebold fényképek Adorján Attila készítette reprodukcióit Galavics Géza szívszélességéből tanulmányozhattam.
- <sup>15</sup> Vidovszky Béla kastély- és palotaenteriókról készített festményeiről fényképalbumot őriz az MTA Művészettörténeti Kut. Int. Adattára (Istsz.: MKI-C-I-131.) A hercegi saroktársalgót (Inv.N.20.) és a hercegnői saroktársalgót (Inv.N.27.) ábrázoló képek címe: *Szalón Eszterházán*, 1941. A harmadik kép azt a tágas előteret mutatja be, amely a díszterem előterétől jobb kézre fekszik (Inv.N.71.), s amelyet a századvégi helyreállításakor rendeztek be gobelin-teremnek. A kép címe: *Gobelin terem Eszterházán*, 1941.
- <sup>16</sup> A fénykép tárgya: a herceg indianisches kabinet-jének (Inv.N. 16.) északi fala és északnyugati sarka. A fényképek megismerésért és használatuk engedélyezésért Bak Jolánnak mondok köszönetet.
- <sup>17</sup> A rajz alapjául szolgáló fölméréseket Hárs György soproni építész készítette. (OMvH tervtára, Lux hagyaték 401, 402, 402, 404) A datálatlan rajzokon szereplő szobaszámok az 1936. évi hitbizományi leltár számozásával egyezik meg. A rajzon szereplő válaszfalakat, amelyek az inventáriumok bizonyossága szerint 18. századiak, értéktelen toldásnak ítéltvén, elbontották 1957 után (KUBINSZKY Mihály – VARGA István: A fertődi kastély helyreállítása (1957–1960). Műemlékvédelem, 1961. 1. sz. 149–162.) A rajz szobaszámait mostani közlésükkor a múlt századi inventáriumokban használatosakkal cseréltem föl.
- A vonalkázott felületek között nem szerepelnek Diebold Károlynak a dísztermet és sala terrenát ábrázoló felvételei, azok ugyanis e helyiségek minden szögletét ábrázolják.
- <sup>18</sup> MTA Művészettörténeti Kut. Intézet leltára A–I. 22, fasc. 799. Valkó cédulaszáma: 1305, 1321, 1442, 1488, 1669, 1703, 1716. Az iratok a kastély 1784-ben és 1787-ben végzett javításaira vonatkoznak.
- <sup>19</sup> Állításomat egykorú forrás nem támasztja alá. Az emeleti díszlakosztályok fejedelmi lakosztályként való meghatározásának bizonyítékai a következők: (1) az emeleti lakosztályok háló (Inv. N.81) ill. társalgószobáiban (Inv. N.86) az uralkodó, illetve a fejedelmi vendég párok arcképeit akasztották a falra. E szobákban Rotenstein Albert von Sachsen-Teschen és Krisztina főhercegnő, az 1856 évi inventárium II. József és Mária Terézia arcképeit jegyezte föl. (2) az emeleti díszlakosztályok hálószobáiban (Inv. N.81., 85.) az ágyakat vörös damasztal kárpitozták. A falakat a jobb kézre, Széplak felé eső hálóban fedte vörös damaszt, balra, az ún. Mária Terézia háló falait gobelinek fedték. Míg Eszterháza sok szobája, s ágya közül csak ezen a két helyen alkalmazták az uralkodói méltóságra utaló színt, s anyagot, a budai királyi vár uralkodói lakosztályainak minden falát vörös damasztal burkolta ez időben. (3) A balkézre lévő hálót mint Mária Terézia hálót nevezi meg az 1832, 1856 és 1875 évi inventárium. (4) A földszinti és emeleti lakosztályok beosztása különböző. Az emeleti díszlakosztályok mellett, azokkal érintkezően az udvarhölgyek, illetve a komornyikok számára biztosítottak elhelyezést, a földszinten a hercegi lakosztály a corps de logis-ban rendelkezésre álló helyet szinte maradék nélkül kitöltötte. A herceg komornyikjának kétszobás lakását az inventárium a keleti szárnyban jelölöli, a hercegné kíséretének tagjai lakásának helyét nem tudjuk megjelölni.
- <sup>20</sup> A táblázat föltünteteti az egyes helyiségeknek az inventáriumokban használatos sorszámát, a lakosztályok helyiségeit pedig az elhelyezés sorrendjében sorolja, az egymással pendant helyiségek tehát azonos sorban olvashatók.
- <sup>21</sup> Inv. N.29., 80.
- <sup>22</sup> BLONDEL, Jacques: De la distribution des maisons de plaisance I–II. Paris, 1737–1738. Repr.: 1967
- <sup>23</sup> RÁFAEL Csaba – BAK Jolán: Fertőd, Eszterházy kastély. MTI Budapest, 1988. 42–45. tábla
- <sup>24</sup> Csányi Károly egy harmadik, Watteau-medallionos szobáról is ír, amelyet a her-

cegi lakosztály kandallós szobájával (Inv. N.19.) azonosítottok.

<sup>25</sup> VADÁSZI Erzsébet: 8. j-ben i.m.

<sup>26</sup> A sorozat darabjainak címét Vadászi a Borghat manufaktura jegyzékében találta meg, s azok megegyeztek annak a hat németalföldi kárpitnak az ábrázolásaival, amelyeket Esterházy Miklós herceg egy vörös damaszt díszággal együtt vásárolt meg Bécsben, 2000 forintért a Stift St. Joseph vagyongondnokától. 6 Blättern 4 Ellen hoch, 22 in der Circmference (!) und die Triumphe der Götter vorstellend wie folget: Apollo mit seiner Musen Chor, Neptunus mit der Entführung Veneris, Bachus mit seinen Bacanten, Diana mit ihren Nymphen, Flora mit ihren gespannerinen, Vulcanus mit Venere zusammen. MELLER Simon: Az Esterházy képtár története. Budapest, 1915. 4. A sorozat darabjait Vadászi a Bachus és az Apollo kárpit kivételével azonosította különféle gyűjteményekben.

<sup>27</sup> A gobelines szoba négy falát ábrázoló tervrajz – az eszterházai szobák terve közül egyedülként fennmaradt a hercegi levéltárban. Papír, ceruza, 59,5×39,5 cm. A három falat és a kályhafülkét ábrázoló rajz közepén későbbi jegyzet: Eszterháza. Mária Terézia/ szoba / Laky MOL. T.2. 1508. Fényképeének jelzete: MMOK 34.554

<sup>28</sup> Bejegyzések a N.27 és 28. helyiségek megfelelő tételénél az 1856 évi inventáriumban. A Wallnerstrasse-i palota berendezését az eszterházai inventárium bejegyzése szerint Bubics Zsigmond intézkedésére gazdagították sok tárggyal 1868-ban és 1875-ben. Az egyik, a bécsi palotába beépített lakk-tábla sorozatot reprodukálta Richard PERGER: Das Palais Esterházy in der Wallnerstraße zu Wien. Franz Deuticke. Wien, 1944. Abb. 12.

<sup>29</sup> Andreas Sedlmayr aranyozó árvetése a földszinti hálószoza faburkolatainak és nyílászáróinak mázolására 1767. dec. 4: MOL P. 115. VI. d. (3. cs.) p. 57.

<sup>30</sup> Fölsorolásomban elől a bútor alapszíne, mögötte a szegélyeinek színe áll.

<sup>31</sup> A Watteau: Le Contrat de Mariage, Museo del Prado Madrid. Kat. Antoine Watteau 1684–1721. National Gallery of Art Washington, 1984. Kat. 21.

<sup>32</sup> Várnai Dezső 1947-ben a falakon össze-  
tépve találta ennek a teremnek a pannóit,

s leírta, hogy az orosz katonaság itt rendezte be konyháját. Az összetépett pannók alatt Várnai fölfedezte az azóta helyreállított chinoiserie-falképeket. Nagyon valószínű, hogy ennek a pannónak a töredéke került elő 1998-ban Eszterházán. A kápolna oltárképét festették a pannó hátára a II. világháború után. A nagyméretű töredék antik ízű tájat ábrázol oszlopos templomrommal, posztamensre helyezett szoborral, a távolban fákkal, éggel. A képtöredéket, amelyre Haris Andrea hívta föl a figyelmemet, ma a kápolna közelében az ún. régi gondnoki lakás szobájában tárolják. Festői minőségét Pintér Attila közepekné ítéli.

<sup>33</sup> HÁRICH János: Eszterháza. I. Műtörténet. 1944. OSZK Fol. Hung. 2151. Hárich, arra hivatkozva, hogy a kastély belsejét és felszerelését legjobban Rotenstein írta le, a kastély belsejét nem a maga tapasztalatai szerint, hanem a régi szöveg egyes fordításával jellemezte. A kivétel e szoba leírása, amellyel Rotenstein rövid és nehezen értelmezhető megjelölését (Begebenheiten) váltotta föl. Hogy a hercegi levéltáros e képeket olaszként jelöli meg, az nem vendő oly komolyan, mint Csányi Károly stilisztikai megjelölései. Hunfalvy János 1858-ban kiadott leírása a sala terrenától jobb kézre említ tájképekkel ékesített szobát, a szobasor pedig, amelynek élén ezt említi, a hercegasszonyé. A megjegyzés tehát a sala terrenából balkézre eső helyre, a most tárgyalt pannókra vonatkozik. SZALMÁS Erik: A fertődi kastély leírása 1858-ból. Soproni Szemle, 1965. 2. sz. 179.

<sup>34</sup> Rotenstein ehelyütt hajós jeleneteket (Schiffahrten) ír le, s ezt Hárich is megismétli: hajós jeleneteket ábrázoló hatalmas olajfestmény. A kastély inventáriumok szerint tárgyuk a 4 évszak.

<sup>35</sup> Az inventáriumoknak a négy fő lakosztály észak felé eső helyiségeire vonatkozó megjelöléseit nem sikerült pontosan föloldanom. A fenti mondat ennek ellenére pontos. Az egykor a díszudvarra néző szobáknak nemcsak pannói, hanem egy-egy társalgóba illő kandallója is mutatja, mennyivel fontosabbak voltak ezek a helyiségek a díszudvar középső szárnyainak megépítése (1765–68) előtt. Egy 1754-ben kelt szerződés (Gottfried Wolff festőé), amely festett



szupraportokkal bíró pannós szoba készítéséről szól, bizonyára e szobák egyikére vonatkozik.

<sup>36</sup> A képeket az 1856 évi inventárium bejegyzése szerint 1875-ben Bécsbe szállították.

<sup>37</sup> Bilder Zimmer, 1762: MOL. P.115. VI.d (3. cs.) p. 65.

<sup>38</sup> Spiegel Zimmer, 1762: MOL. P.115. VI. d. (3. cs.) p. 64.

<sup>39</sup> Valkón kívül: +Süttöriensis Castello, pro capella quoad renovatio facultatis Episcopalis – bejegyzés a P.113. Miscellanea, 1. k. 681 (az ott megjelölt irat nincs meg)

<sup>40</sup> Korabinszky, aki Pálffy grófnál és Pater Niemitznél, a Beschreibung szerzőjénél nagyobb írói készséggel foglalta össze a kastélyról a tudnivalókat, a falburkolatokat így sorolta föl: Die innere Einrichtung aller dieser alabastrirten, marmorirten, gemahlten und theils mit kostbaren Holz, theils mit Porzellaen ausgelegten und tapezirten Zimmer entspricht der aussern Ansehen des Gebäudes und dem allgemeinen Ruffe desselben vollkommen. J. M. KORABINSZKY: Geographisch-historisches und Produkten Lexicon von Ungarn. Pozsony, 1786. 168.

<sup>41</sup> E képek alsó két harmadát Várnai Dezső jelentése szerint az orosz katonaság pusztította el, a maradékot Bak Jolán visszaemlékezése szerint a nagy terem helyreállításakor ítélték használatatlannak.

<sup>42</sup> A porcelánok gyártmánymegjelölését az inventáriumból idézem.

<sup>43</sup> A porcelánok túlnyomó részét a kastély legelső látványosságai között számon tartott porcelánkabinetben helyezték el. Figyelemre méltó, hogy Rotenstein 1783-ban még úgy tudta: a kastély Süttör felé eső oldalépítményében, a képtárral szimmetrikusan elhelyezkedő nagy teremben a herceg porcelángyűjteményét kívánja fölállítani. Erre a helyre sziklakkal, szobrokkal ékes télikert került, amelyet 1784–85-ben alakítottak ki.

<sup>44</sup> A másik jellegzetes csoport épületeket ábrázolt. Ezek nagyobb része (15-16 db) Eszterháza kastélyát, annak nagytermét, illetve a kastélyt és a parkot mutatta be, tervek és ábrázolások vegyesen, 3-4 darab pedig más épületeket: a bécsi Karlskirchét, a Galicin herceg Prater-béli Lust-

haus-át, az Emanuel alapítvány épületét, azaz a „Savoyische Adelige Akademie”-t. (Vö. F. W. Weiskern: Topographie von Niederösterreich. Wien, 1769, I. 19; F. Czeike: Das grosse Gröner Wien Lexikon. Wien-München-Zürich, 1974. 737, 789), s két francia feliratú metszet Hubertusburgot.

<sup>45</sup> Az uralkodópárosok 13 képe mellett az Esterházyak és Esterházy rokonokat 16 darab, a kortárs ismerősöket 9 porté ábrázolta, 3 továbbinak nem ismertem föl a nevét.

Az Esterházy rokonok, akiknek képe 1856-ban a kastélyban függött: Esterházy Fényes Miklós (1714–1790) anyja Gilleis Mária Octávia (1687–1762), E F M bátyja: E. Pál Antal (1711–1762), és annak felesége: Lunatti Visconti Mária grófnő (?1734–1770 u.) E F M felesége: Weissenwolff Mária Erzsébet grófnő (1717–1790), E F M fia: E. Antal herceg (1738–1794) és 1. felesége, született Erdődy Mária Terézia grófnő (1745–1782).

Antal herceg 2. felesége, Hohenfeld Mária Anna grófnő (1768–1785) emlékét egy az apósának ajánlott, 1786-ban készített tuszraja őrizte meg a kastélyban, E F M leánya: E. Mária Anna, Grassalkovich II. Antal felesége (1739–1820), E F M fia: Miklós, a soproni herceg (1741–1809), és a felesége: Weissenwolff Franciska, E F M unokája, Grassalkovits Anna Mária grófnő, Viczay Mihály felesége (1760– ) és férje Viczay II. Mihály (1756–1831).

Esterházy Fényes Miklós kortársai, akiknek arcképe az 1856-os inventárium szerint a kastélyban volt: Joseph Haydn, Trautmannsdorf herceg – talán Ferdinand Trautmannsdorf (1749–1827), Gr. Giacomo Durazzo (1717–1777) diplomata, a Burgtheater intendánsa, színház-, zene- és műértő, G. F. Laudon tábornok (1711–1790), egy Czobor gróf, egy Rosetzky báró és talán Wenzel Kaunitz herceg (1711–1794). Esterházy Fényes Miklós francia kapcsolataira XV. Lajos király és Fleury biboros (1653–1743) arcképe utalt. (A személyek meghatározásában Buzási Enikő segített. Köszönöm.)

A felsoroltak összesen 41 képen kívül 13 portréábrázolást sorol az inventárium, hatnak a tárgya tartozott a 19. századba.

<sup>46</sup> Zömüket a jobboldali földszintes oldal-szárnyban, a díszesen elrendezett bútor-

raktárban írta le Rotenstein, a Beschreibung és a 19. századi leltárak. Az egyetlen jellegzetes portréegyüttest Esterházy Fényes Miklós második emeleti lakosztályában találtuk: anyja, bátyja s a két nagy kortárs: Laudon tábornok és a nagy művészeti szakértő Giacomo Conte Durazzo arcképét.

<sup>47</sup> Az egyetlen kivétel: Esterházy Pál herceg (1635–1713) 15 évesen Judit szerepében, olajkép, faragott aranyozott keretben, latin fölírással. Folyosón írta le az inventárium, valószínűleg a képtár anyagához tartozott.

<sup>48</sup> DALLOS Márton: Eszterházi várnak rövid leírása. Sopron, 1781

<sup>49</sup> KORABINSZKY, J. M.: Geographisch historisches und Produkten Lexikon von Ungern. Pozsony, 1786

<sup>50</sup> A kifejezés vizsgálatához: Potsdamot mint das deutsche Versailles-t emlegették, Ludwigsburg volt a württembergische Versailles, Jan Klemens Branicki Bialistokban álló kastélya pedig a lengyel Versailles: Hans Joachim GIERBERG: Friderizianisches Potsdam. In: Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhundert in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellung Kat. Schallaburg 1984. 159. Martin WACKERNAGEL: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin–Neubabelsberg, 1915. 150. Unter eine Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Kat. Dresden, Warschau 1997. Edition Leipzig, 1997. 392.



Sisa József

## VAJDAHUNYAD VÁRÁNAK 19. SZÁZADI RESTAURÁLÁSÁRÓL

Vajdahunyd vára a régi Magyarország egyik legbecsessebb műemléke. Építészeti értéke, történeti jelentősége nyilvánvaló volt már a 19. században is. Ennek megfelelően a politikusok és a műemlékrestaurátorok érdeklődésének középpontjába került, és több szakaszban jelentős helyreállítási munkát végeztek rajta. A több generáció által véghezvitt restaurálás szövevényes története teljes mélységében még feldolgozásra vár. Most, e rövid előadás keretében csak néhány jelentősebb mozzanat felidézésre lehet vállalkozni.<sup>1</sup>

A lényegében a 15. században, Hunyadi János idején emelt vár – bár bővítések és átalakításokon is átesett – a 19. század közepéig épen megmaradt. Az immár kincstári tulajdonban lévő épület 1854-ben azonban gyűjtogatás áldozata lett, leégett többek közt a teljes tetőzete. Talán épp ez a szomorú esemény nyitotta meg a helyreállítására irányuló törekvéseket. A legerősebb közvetlen indítást valószínűleg Arányi Lajos könyve adta. A *Vajdahunyd vára 1452. 1681. 1866. szóban és képen* című, Pozsonyban 1867-ben megjelent munkája az épület távlati és felmérési rajzainak alapvető gyűjteménye. Bár képzettsége és hivatása szerint orvos volt, Arányi saját maga végzett az épületen méréseket, melyeket másokkal dolgoztatott ki rajzá. A rajzokon kívül készítettett három makettet is; közülük egyet Rudolf főhercegnek, egyet a pesti, és egyet a kolozsvári nemzeti múzeumnak adományozott. Úgy gondolta, hogy ezután – ahogy ő fogalmazott – „csupán tetszhalál, nem pedig valóságos halál sújthatja V[ajda]-Hunyd várát, míg csak egyetlen példány marad fönn a 2000 nyomtatványból – és a három vármintából.”<sup>2</sup> Azonban Arányi – akit a későbbi MOB-iratok mint „hunydvári dr. Arányi Lajos”-t említenek – természetesen nem nyugodott bele akár egy „tetszhalál”-ba sem, hanem javasolta a vár helyreállítási tervének elkészítése céljából egy bizottmány felállítását, amely többek közt Henszlmann Imréből, Lippert Józsefből és Friedrich Schmidtből állna. Korát megelőző gondolata, hogy a helyreállított váron az építők neveit megörökítő emléktábla lenne elhelyezendő – szavai szerint – „a testvéries kiegyezkedés jelképeül: magyar, rumuny és német nyelven.”<sup>3</sup> Arányi egy röpiratban azt is megjelölte, mely várhelyreállítások szolgálhatnának példaként: Marburg, mely véleménye szerint „vajda-hunydának szakasztott képmása” –, a Koblenz mellett Stolzenfels vára, és Wartburg.<sup>4</sup>

1867-ben Friedrich Schmidt, a bécsi Képzőművészeti Akadémia professzora és Közép-Európa legtekintélyesebb műemlékrestaurátora tanítvá-

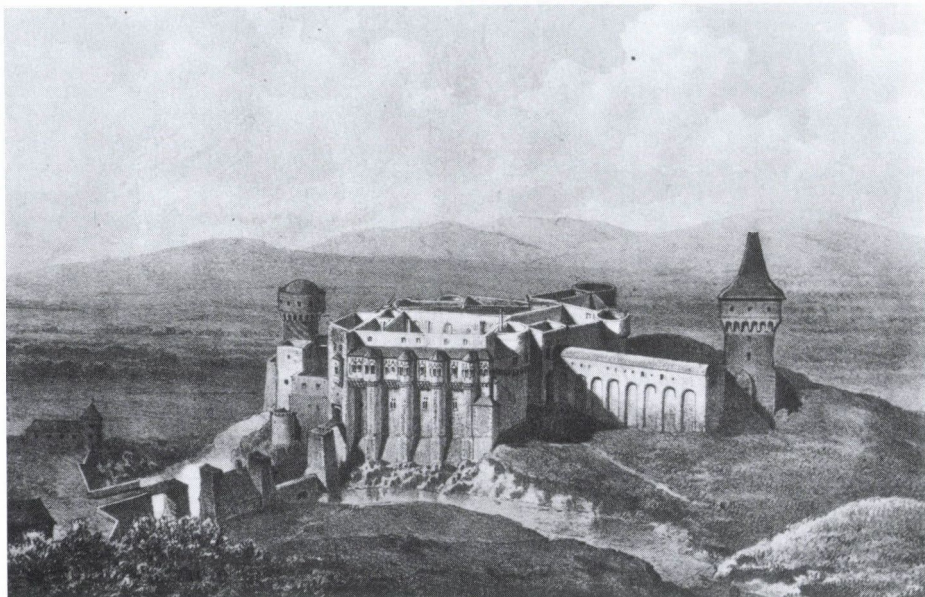
nyai társaságában Vajdahunyadra látogatott. Az épületről rajzokat készítették, melyek egy részét a Wiener Bauhütte albumaiban publikálták. Ezután Schmidt elkészítette a vár helyreállítási tervét, amiről a magyar közönséget Rómer Flóris tájékoztatta.<sup>5</sup> Schmidt tervében viszonylag kevés beavatkozást irányzott elő. Elsődleges szándéka az épület lefedése volt, amit magas tetőidomokkal akart megvalósítani; ez a megoldás valamennyi későbbi helyreállítási tervet és lényegében az épület mai külső megjelenését előlegezte. Amikor azonban nagyon hamar komoly szándék jelentkezett a helyreállításra, a megbízást elhárította, és maga helyett kedvenc tanítványát, Schulcz Ferencet ajánlotta.

Az 1868-ban tervbe vett munka valójában több volt egyszerű restaurálásnál: a várat királyi vadászkastélynak szándékoztak kiépíteni. A kiegyezést követően ugyanis a magyar kormány egy építési programmal is kifejezésre kívánta juttatni „királyhűségét”, ami valójában inkább a létrejött alkotmányos rend egyfajta demonstratív ünneplése és szentesítése volt az 1867-ben magyar királlyá koronázott Ferenc József előtti hódolat formájában. E program királyi várak és kastélyok létesítését irányozta elő az ország különböző pontjain: „Ha meggondoljuk, hogy a francia királyoknak 85 fényes palotájuk volt, miért ne legyenek a magyar királynak is várak-jai, hogy az ország egyes részeit is meglátogathassa?”<sup>6</sup> – tették fel a kérdést a kortársak. Ennek a – végül torzóban maradt – programnak fontos részét képezte a vajdahunyadi vár tervbe vett kiépítése. A Hunyadi család, így Mátyás király ősi kastélyának nemzeti jelentősége nyilván különös szerepet játszott kiválasztásában, és a régi és a jelenlegi magyar uralkodó közti valamilyen kontinuitás gondolatát is sejtette. Középkori vár újrafelhasználása királyi család igényeit szolgáló rezidencia céljából ebben az időben Európa-szerte elterjedt gondolat volt. Az Arányi által említett Rajna-menti Stolzenfelsen kívül a legismertebb példa Pierrefonds, melyet III. Napóleon megbízásából Viollet-le-Duc épített újjá.

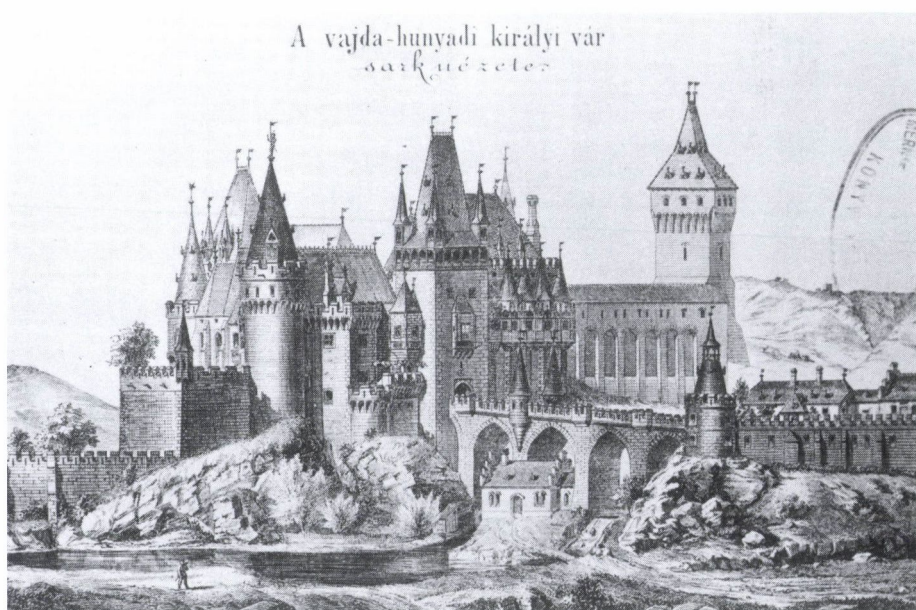
Schulcz Ferenc tervei közül csak a publikált távlati kép, metszetrajz és helyszínrajz ismert.<sup>7</sup> A távlati kép magas tetőidomokkal, fiatornyokkal, lőréses mellvédekkel kiegészített, díszes, szinte mesebeli épületet ábrázol. Különösen hangsúlyos a kaputorony, fa galériájával és négy fiatornyával és a hímes torony a csúcsán díszelgő zászlótartó lovagfigurával. A lapról leolvasható a tervező nyilvánvaló szándéka a helyreállításon túllépő, a királyi lakhoz illő építészeti reprezentációra, amit minden bizonnyal el is vártak tőle. A hosszmetszeten látható az ún. Bethlen-traktus elé tervezett árkádsor, amelynek felső szintje még a kápolna oromzattal kiegészített homlokzatán is végigvonul. Nem került elő olyan alaprajz, amely részletezné, hogyan funkcionált volna az épület királyi lakként. Az általános elképzelés szerint az uralkodó és udvartartása magában a várban, a szolgazemélyzet a huszárvár nevű elővárban kapott volna helyet.<sup>8</sup>

Schulcz első legfőbb ténykedése a főszárnyra irányult. 1869. június 4-én kelt jelentéséből kiderül, hogy egy részét lényegében lebontotta, illetve

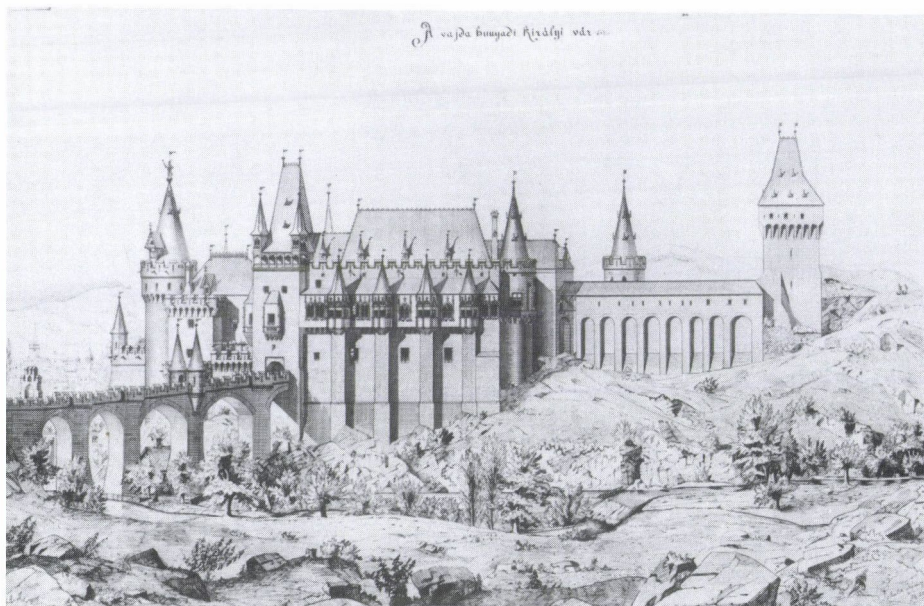




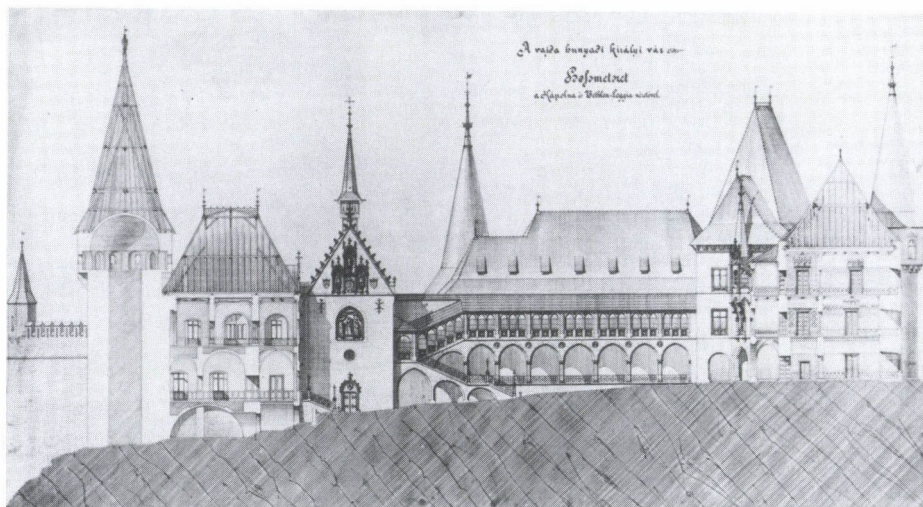
1. Vajdahunyad. A vár látképe az 1854-es tűzvész után. (Arányi Lajos: Vajda-Hunyad vára 1452. 1681. 1866. szóban és képen. Pozsony, 1867. I. tábla)



2. Vajdahunyad. Schulcz Ferenc helyreállítási terve, távlati rajz. (A vajda-hunyadi vár tervrajzai. A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye, IV. 1870. XLIII. tábla)

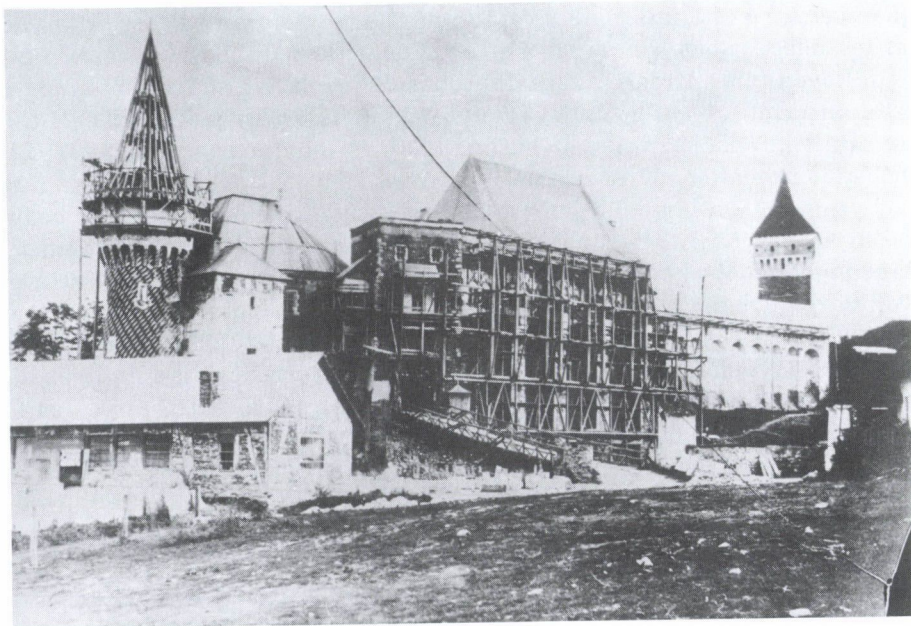


3. Vajdahunyad. Steindl Imre helyreállítási terve, távlati rajz. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár)

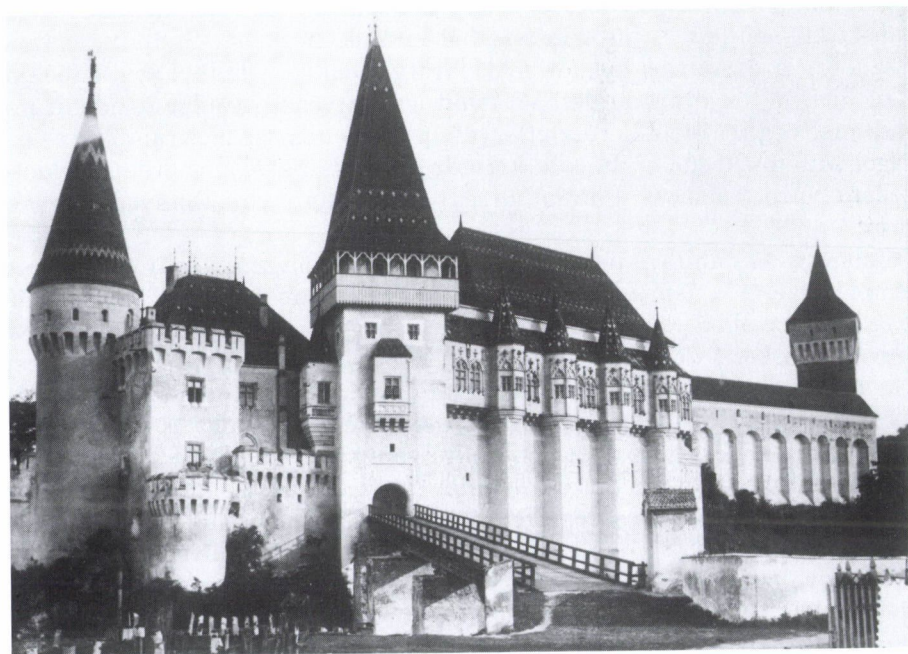


4. Vajdahunyad. Steindl Imre helyreállítási terve, hosszmetset. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár)





5. Vajdahunyad. A vár felújítás alatt. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)



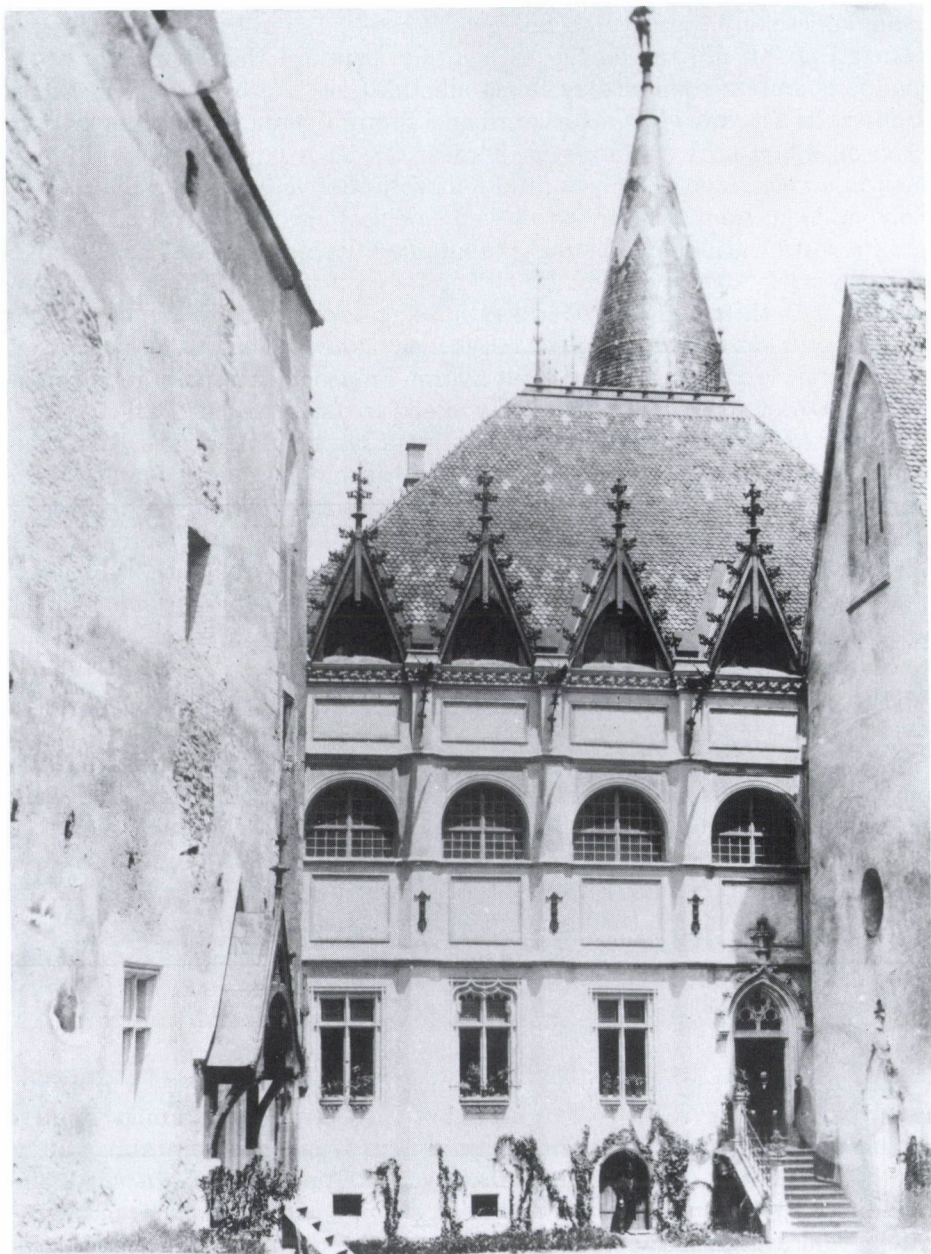
6. Vajdahunyad. A helyreállított vár. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)

újjáépítette.<sup>9</sup> Az itt található lovagteremről ugyanis ezt írta: „Ezen terem már leszedett, gyönyörű zárkövei s gerinczei arra nyújtanak kilátást, hogy a régi kövek tán 1/4 része használható lesz.” Egyébként ezeket is utándolgoztatásra ítélte.<sup>10</sup> A fölötte lévő helyiséget Schulcz így jellemezte: „E terem talált köveiből kevés lesz használható, és majdnem az egész termet újból kell teremteni.”<sup>11</sup> A zárterkélyek sora sem járt sokkal jobban: „Az erkély minden köve egyébiránt a legnagyobb vigyázattal szedetett le, hogy később az erkély készítésénél mintául szolgálhasson.”<sup>12</sup> Hogy az eredeti kőanyaggal azonos kővel dolgozzanak, Schulcz megkereste és feltáratta a dévai várhegy alján a régi kőbányát, ahol a középkorban a vár építéséhez a követ fejtették. A formák hitelességét azzal igyekezett biztosítani, hogy a vajdahunyadi építkezésre a bécsi Votivkirchéről szerződttetett kőfaragókat. Az utóbbi eset jelzi, mennyire egyet jelentett számára az új építés és a restaurálás. Örömmel írta az *Archaeologiai Értesítő* 1869 őszén: „A főterem fedélzetének homlokzatára okt. 3-án tétetett fel a bevezézési koszorú.”<sup>13</sup> Egy év múlva Schulcz már a következőt jelenthette: „A (vajdahunyadi) vár munkájával meglehetősen haladok. A tetők gyorsan készülnek, s tölre a vár állandó tetők alatt leszen ...”<sup>14</sup>

Ezt azonban Schulcz nem érthette meg, 1870. október 22-én váratlanul meghalt. Helyét Friedrich Schmidt egy másik tanítványa, Steindl Imre vette át. Steindl a helyreállításhoz átdolgozta Schulcz terveit.<sup>15</sup> A megmagasítások és a tetőidomok megmaradtak, de számtalan fiatorony eltűnt. Ezáltal az épület megjelenése prózaibb és józanabb, de megvalósíthatósága realisztikusabb lett. A hosszmeteszetből kitűnik, hogy bár Steindl megtartotta a tervezett udvari loggiát, felső járatát nem vezette tovább a kápolna homlokzatán, és eltűnt a Bethlen-traktusra tervezett, túldimenzionált lőréses mellvéd is. Steindl részlettervei egyelőre nem azonosíthatók az Országos Műemlékvédelmi Hivatal tervtárában található, még érdemi feldolgozásra váró, zömében datálatlan és szignálatlan vajdahunyadi tervek között.

Amikor a vajdahunyadi vár 1868-tól kezdődő helyreállításáról és átépítéséről beszélünk, nem szabad elfeledni, hogy valóságos funkcióba állítását tervezték, továbbá hogy ekkor Magyarországon nem létezett műemléki szervezet. A bécsi Central-Commission már rég nem volt nálunk illetékes, magyar megfelelője még nem alakult meg. Amikor a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága 1872-ben létrejött, Steindl Imre – aki maga is tagja volt a szervezetnek – beszámolót írt a vajdahunyadi helyreállításról.<sup>16</sup> Az iratban Steindl többször hangsúlyozza az épület nemzeti fontosságát, amely a Hunyadi ház érdemei és dicsősége révén „őseink létének és tetteinek tanúja.” Rámutat, hogy „egy civilizált nemzetnek kötelessége a művészetet pártolni, és kegyelettel ápolni és fönntartani az előidőknek teremtető erő és művészi fejlődés által készített műveit.” Európai példákat is említ, így Pierrefond-t, Wartburgot és Marienburgot. Ezekhez képest nem tartja jelentősnek az általa igényelt összeget: „Figyelembe veendő itt, hogy egy





7. Vajdahunyad. A gótizált Mátyás-loggia. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)



aránylag csekély összeggel (a fellegvári kastély 1,3 millióba<sup>17</sup> kerülne) egy nemzeti emlék állíttatnék föl, és a király számára Erdélyben egy hozzá méltó, és emlékekben gazdag lakás alkothatnék ... a belső berendezés és kiállítás is fel van véve a tervezetben.” Steindl tudja, hogy a legkritikusabb az újabb kori épüetrészek kérdése, és itt a purista helyreállítóhoz méltón érvel: „Azon némelyek által fölhozott ellenvetés, hogy a Bethlen- és Zólyomi-tract nem a középkorból való és ennél fogva nem szabad fölvétetniük a restaurációba egészen alaptalan; mert ha nem is lehet bebizonyítani, hogy azok még Hunyady János korában készíttetek, mégis azok, névszerint a Bethlen-tract, eredetüket a középkorból vették, mi kitűnik az ezen tractokhoz tartozó szeglettoronyból egy góth stylben, és egy az udvari oldalon volt karzatnak csak a múlt nyáron lehordott utolsó épületköveiből, mely karzatot a most épülő félbe lévő Bethlen-Loggia lesz hivatva pótolni, úgy hogy az nem lesz tulajdonképpen új építmény, hanem csak pótléka az azelőtt fönnállott, de átalakítások által félretolt építménynek.” Ennek a résznek a kiépítése gyakorlati megfontolásokból is szükséges, ugyanis „a Bethlen és Zólyomi tract ... összefüggésüknél fogva a kir: berendezések befogadására inkább alkalmasak mint a vár akár melyik helye.”

A munkálatok Steindl elképzelései szerint folytatódtak, azonban a felhasználható összegeket az országgyűlés pénzügyi bizottságának kezdeményezésére 1874-ben lecsökkentették, és az építkezés rövid úton történő befejezését rendelték el. Az év végén emiatt Steindl lemondott a művezetői állásról.

Nem biztos, hogy pusztán pénzügyi okok vezettek a vajdahunyadi vár építkezésének beszüntetésére. A helyreállításon túli, eredetileg kitűzött másik cél, vagyis hogy az uralkodó ide járjon vadászni, aligha látszott teljesülni. A jelek szerint Ferenc József semmilyen módon nem kötelezte el magát, hogy ide eljönne. Erzsébet királyné, a magyarok nagy barátja sem mondott többet, mikor 1870-ben megmutatták neki az épület terveit, hogy ha a vár elkészül, „egyszer meg fogja látogatni.”<sup>18</sup> 1874-re világossá válhatott, hogy a királyi család soha nem fog itt tartózkodni. Vadászat céljára a magyar kormány egyébként is Ferenc Józsefnek ajándékozta a Budapest környékén található gödöllői kastélyt.

Steindl vajdahunyadi működését nemcsak dicstelen visszalépése árnyékolta be. Rá két évre, 1876-ban megjelent egy könyvecske, amely minden módon igyekezett őt befeketíteni, sajnos nem is sikertelenül. Már címe is árulkodik mondandójáról, illetve szándékáról: *A vajda-hunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintette az ott történt károk- és visszaélésekre! A „magas kormány” és a „törvényhozó testület” figyelmébe ajánlva.* A kis kötetet Schulcz József és Ángyán György jegyezte; az előbbi szerzőben a vár első restaurátorának, Schulcz Ferencnek a fivérét sejtjük. A könyvecske Steindl szerepét az épület helyreállításában negatívan igyekezett beállítani, Schulczot az épület megóvójának, Steindlt „sallangos és túlterhelt” forma előállítójának jellemezte, sőt nemtelen, személyes jellegű támadá-



8. Vajdahunyad. A degótizált Mátyás-loggia. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fényképtár)

sokkal sem fukarkodott. Mindezt azért kell említeni, mert később általánossá lett az az alaptalan vélekedés, hogy amit Schulcz Ferenc jól elkezdet, azt Steindl Imre elrontotta. Így szerepel ez Möller István 1913-ban kiadott, a mai napig legteljesebb Vajdahunyad vár-monográfiájában,<sup>19</sup> de még egy másik igen jeles szerző 1957-ben megjelent cikkében is hosszan és szó szerint idéz Schulcz és Ángyán rágalmozó könyvéből.<sup>20</sup>

Steindl visszalépése után a vár befejezetlen maradt.<sup>21</sup> A munkálatok ezután csak lassan csordogáltak. Ezen csak részben változtatott, hogy 1880-ban az épület a pénzügyminisztériumtól a vallás- és közoktatási minisztérium kezelésébe ment át. Az építés vezetésével Möller István bizottsági segédépítést bízták meg.

Sokszori kérelmezés után csak 1907-től állt rendelkezésre anyagi fedezet a helyreállítás tényleges folytatására, amely egészen az első világháború előestéjéig tartott. Ennek irányítását Möller István végezte. A részletek itt sem ismertek még. Annyi azonban bizonyos, hogy a tényleges helyreállításon kívül Möller a korábbi, Steindl nevéhez kapcsolódó és immár meghaladottnak ítélt beavatkozás egyes nyomait is eltörölte.<sup>22</sup> Erre legszemléletesebb az Aranyház és a Mátyás-loggia példája. Az egyik tervlap jelzi a több stádiumban véghezvitt építést, bontást majd újabb építést, amin ez az épületrész átesett. Ugyanakkor udvari homlokzatán is változások történtek. Ide a restaurálás korábbi korszakában a főpárkányra gótizáló oromzatok sorát helyezték. Möller idejében ezek eltávolításával az épületrészt degótizálták.

A Mátyás-loggia falképeinek megőrzése, illetve általában új falképek festése önmagában izgalmas história. Fennmaradt három hosszú, frízszerű festmény, melyet ifj. Storno Ferenc festett 1886-ban egy közelebről meg nem határozott, a vajdahunyadi várban kialakítandó vadászszoba számára.<sup>23</sup> Állítólag ezt Rudolf főhercegnek szánták. A német romantika megkésett modorában készült képek témájukat a vadászéletből merítették: kivonulás a vadászatra; a vadászat; hazatérés a vadászatról. Az utolsó jelenet végén maga a vajdahunyadi vár látható. Az 1900-as évek elején az ország egyik legjelesebb festője, Székely Bertalan készített lenyűgöző vázlatokat egy falfestmény-ciklushoz, melyet a vajdahunyadi várba, jelesül a Mátyás-loggiába és talán az Aranyházba szánt.<sup>24</sup> Ezek is vadászatot ábrázolnak, de már egészen másfélét: a Csodaszarvas legendáját. Itt a magyar eredetmítosz gondolata találkozott az épület nemzeti jelentőségével.

A vajdahunyadi vár mint kép-téma már a 19. század közepén túllépet az egyszerű topografikus jellegű ábrázolásokon, és összekapcsolódott a Hunyadi-, illetve Mátyás-kultusszal.<sup>25</sup> Vízkelety Béla *A Hunyadi-ház diadal-ünnepe* című képe 1857-ben készült, amikor a vajdahunyadi vár leégve, tetőzet nélkül állt; a kép háttérében az épület idealizálva, mintegy későbbi, restaurált formáját előlegezve tűnik fel. Ligeti és Wagner *Mátyás király a vadászatról hazatér* című, 1886-os festményén már lényegében a helyreállított vajdahunyadi vár jelenik meg – ami természetesen anakronizmus –,





9. Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonja. (Magyarország a párizsi világkiállításon 1900. Bp. 1901. 2.)

sőt a lovasok fölé magasodó épület válik jóformán a főszereplővé. Az szinte magától értetődő, hogy az Országház öt vár-ábrázolása között ott találjuk Vajdahunyadot is. De mindnyájunk előtt ismertek a vár építészeti átfogalmazásai is: a városligeti egykori Történelmi Főcsoport – sokak számára ez az igazi vajdahunyadi vár –, és az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonja. Történészek, műemlékrestaurátorok, építészek, festők tevékenysége nyomán az épület tényleges nemzeti szimbólummá vált és az is maradt mind a mai napig.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A mai napig legteljesebb áttekintés az épületről MÖLLER István: *A vajdahunyadi vár építési korai*. Budapest, 1913.
- <sup>2</sup> ARÁNYI Lajos: *Vajdahunyad vára 1451. 1681. 1866. szóban és képen*. Pozsony, 1867. IV. Uo. 87.
- <sup>4</sup> *A vajdahunyadi várnak társadalmi úton történő végleges kitatarozását ajánlja Dr. Arányi Lajos*. Pest, é. n. Poroszországhoz lásd Ursula RATHKE: *Preussische Burgenromantik am Rhein*. München, 1979.
- <sup>5</sup> R. F.: A vajda-hunyadi vár helyreállítása. *Vasárnapi Ujság*, XV. 1868. 271–272.
- <sup>6</sup> *Archaeologiai Értesítő*, III. 1870. 91.
- <sup>7</sup> A vajda-hunyadi vár tervrajzai. *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 552. XLI–XLIII. sz. tábla.
- <sup>8</sup> SCHULCZ Ferenc: Vajda-Hunyad váráról. *Századok*, III. 1869. 438.
- <sup>9</sup> *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 40–43.
- <sup>10</sup> *Archaeologiai Értesítő*, I. 1869. 253.
- <sup>11</sup> *A Magyar Mérnök-Egylet Közlönye*, IV. 1870. 43.
- <sup>12</sup> Uo. 42.
- <sup>13</sup> *Archaeologiai Értesítő*, II. 1869. 135.
- <sup>14</sup> *Archaeologiai Értesítő*, III. 1870. 284.
- <sup>15</sup> Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár; Vajda-Hunyad. *Vasárnapi Ujság*, XXVIII. 1881. 760.
- <sup>16</sup> Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Könyvtár. MOB iratok 5/1873.
- <sup>17</sup> A szövegben itt 13 millió szerepel, de a beadvány végén található számfűzésből ki-  
derül, hogy Steindl természetesen 1,3 millió forintra gondolt.
- <sup>18</sup> *Fővárosi Lapok*, VII. 1870. 309.
- <sup>19</sup> MÖLLER I. jegyz. i. m. 30.
- <sup>20</sup> GERŐ László: Hunyadi János vajdahunyadi vára. *Műemlékvédelem*, I. 1957. 87–90.
- <sup>21</sup> Dr. HENSZLMANN Imre: Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről. *Archaeologiai Értesítő*, IX. 1875. 6.
- <sup>22</sup> A Műemlékek Országos Bizottságának iratai az Országos Műemlékvédelmi Hivatalban, vonatkozó tervek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal tervtárában, fényképek az Országos Műemlékvédelmi Hivatal fotótárában.
- <sup>23</sup> A festmények a Storno család egykori soproni műtermében, a Soproni Múzeum kezelésében vannak.
- <sup>24</sup> LYKA Károly: Székely Bertalan új kartónjai. *Művészet*, I. 1902. 119. BASICS Beatrix: A nemzettudat változása a magyar történelmi festészetben és grafikában 1848–49 után, in HOFER Tamás (szerk.): *Magyarok kelet és nyugat között. A nemzettudat változó jelképei*. Budapest, 1996. 148–150. a vázlatok a Magyar Nemzeti Múzeum Grafikai Osztályán találhatók.
- <sup>25</sup> KESERŰ Katalin: Várábrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon, in ZÁDOR Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest, 1993. 223–241.



Gellér Katalin

## RIPPL-RÓNAI KAPCSOLATA MALLARMÉ-VAL ÉS KÖRÉVEL

A Rippl-Rónai irodalom egyik makacsul visszatérő kérdése a művész szimbolizmusához fűződő kapcsolata.<sup>1</sup> Írásomban ehhez a kérdéskörhöz szeretnék néhány gondolatot hozzátenni. Figyelmemet elsősorban az a megdöbbentő különbség keltette fel, amely a magyar festő Stéphane Mallarmé legendás keddeit megörökítő sorai és a francia kortársak visszaemlékezései között található. Rippl-Rónai a népszerűsége csúcsán lévő Mallarmé rue de Rome-beli lakásán tartott szűk körű összejöveteleken elhangzott monológjait *Emlékezéseiben* „virágos nyelvezetű beszélgetésnek” nevezte, s fehérizzású, az abszolútumra, a tökéletességre törekvő költészetét közhelyekkel jellemezte, például „ritka szép nyelvezetének” „szinte parfümös illatáról” írt.<sup>2</sup> Vele szemben a francia visszaemlékezők, köztük a szimbolista mozgalom legpontosabb krónikásaként számon tartott André Fontainas is elragadtatott szavakkal emlékeztek meg Mallarmé revelációként fogadott költészettanáról. Fontainas „parole transfiguratrice”-nak, Krisztus színeváltozására utalva átlényegítőnek nevezi a mallarméi tanítást, amely egy egész nemzedéket segített önmaga megtalálásában.<sup>3</sup>

Rippl-Rónai az *Emlékezésekben* máshol is elismeréssel, de távolságot tartva írt a kör tudós festőiről.<sup>4</sup> A Nabi csoport tagjainak Paul Ranson lakásán, a „Templomban” tartott összejöveteleit, ahol Maurice Denis és Paul Sérusier Plotinos írásait magyarázta, Zarathustra-himnuszokat, Avesta-tanításokat, buddhista és teozófus műveket tanulmányoztak, egyáltalán nem említi. Az összejövetelekről, amint erről Paul Sérusier *Paul Ranson portréja nabi öltözékben* című (1890) festménye bizonyítja, a Rózsakeresztesek miszticizmusát idéző romantikus külsőségek sem hiányoztak. A nábik az „igazi művészet” forrásait kereső századvégi törekvések jellegzetes képviselői voltak; művészetüket a filozófiai, vallási tanok éppúgy formálták, mint a Paul Gauguintól kapott festői modell a „Talizmán”.<sup>5</sup>

Az említettek ellenére sem zárható ki, hogy Rippl-Rónai ismerte Mallarmé nem egy írását, s tanítványaiét is. Emlékezései szerint már 1894 körül lapozgatta a szimbolizmus vezéralakjának *Les Pages* című könyvét, s első illusztrációit is ezek az írások ihlették. Mallarmé írásainak kritikai kiadása szerint a *Les Pages* az Edmond Deman kiadásában 1891-ben, Brüsszelben megjelent prózakötet volt, melynek címlapját Renoir rézmet-szete díszítette.<sup>6</sup>

Az sem lehet véletlen, hogy Rippl-Rónai Bing kiadásában, 1895 karácsonyán megjelentetett *Les Vierges* című kötetéhez a Mallarmé körbe tar-

tozó Georges Rodenbach írt szöveget. Mallarmé is említi egyik írásában a belga író, aki a félhomály, a haldoklás, a melankolikus hangulatok megörökítőjeként vált ismertté (*Le règne du silence*, 1891; *Bruges-la-morte*, 1892).<sup>7</sup> Felmerül a kérdés, hogy ismerte-e Lucien Lévy-Dhurmer Georges Rodenbachról 1895 körül festett portréját, melyen a festő az arcot lágy átmenetekkel, a háttértől elváló világos folttal hangsúlyozta. (Vagy a finom rajzú szecessziós portrékat készítő belga festőre hatottak Rippl-Rónai pasztellportréi?)

A Rodenbach-regények hangulata összhangozott Rippl-Rónai párizsi műveivel, az öregséget, a gyászt, a külvárosi hangulatokat, a szürkéséget, sápadt, vérszegény nőket ábrázoló festményeivel. (*Két gyászruhás nő*, 1892, *Ágyban fekvő nő*, 1891, *Öreganyám*, 1892). Mallarmé említett kötetében A sápadt fiú című írás a nyomorról, a szenvedésről szól Baudelaire prózai írásainak szellemét követve. A sápadt egyébként egyike a legtöbbet előforduló jelzőknek a kor irodalmában. Maurice Maeterlinck elemzéseiben olvasható, többek közt, hogy a szimbolizmus egyik kulcsszavát kell látnunk benne.<sup>8</sup> Az újabb Rippl-Rónai kutatások most ásták ki a feledésből Henri Sorsène Rippl-Rónai Sápadt nő című pasztelljére írt *A sápadt virág* című versét.<sup>9</sup>

Ennek ellenére kérdés, hogy a „fekete-korszak” művei analógiásan egybevezethetők-e Mallarmé-nak a homályt, a titokzatosságot középpontba állító költészettanával?<sup>10</sup> „Egy tárgyat megnevezni annyi, mint háromnegyed részét megsemmisíteni a költemény élvezésének, amely a lassan-kitalálás öröméből áll; szuggerálni, ez a törekvésünk” – írta Mallarmé, vagyis „Nem a dolgot kell megfesteni, hanem a hatást, amit a dolog kelt”.<sup>11</sup> Mallarménál mindez a leírás, a jelentés háttérbe szorulásával, a képiség, a zeneiség és a látvány absztrahálásával járt együtt.

A képzőművészetben is elsősorban a zeneiség, a hangulatiság előretörését, vagy újrafelbukkanását regisztrálhatjuk. De ez csak a szimbolista esztétika egyik, a költészetben elsőként Paul Verlaine és a képzőművészetben Eugène Carrière által megtestesített oldala. Albert Aurier megfogalmazása szerint a szimbolista festő „ideista”, azaz az „Eszme” megjelenítője is.<sup>12</sup> Valamely dologról alkotott eszme megfestése azzal a nehézséggel jár, hogy valaminek az eszméje nem lehet egyszerre gondolat (idéante) és a gondolat tárgya (idée), vagyis az eszme kifejezése csak érzékeny-érzéki formában történhet, melynek megtalálása több mint zeneiség, több mint hangulatkeresés.<sup>13</sup> George Vanor megfogalmazása szerint: „a tapintható dolgok az érzékfelettiek képei lévén, ez utóbbiak az isteni dolgokat ábrázolják”, „A teremtett világ az isten nyitott könyvéhez hasonlatos, csakhogy az előtte álló ember nem tudja elolvasni: egyedül a költő e nyelv ismerője, ő betűzi ki és magyarázza meg hieroglifáit”.<sup>14</sup>

A szimbolista művész fő célkitűzése a láthatatlan érzékeltetése a láthatóban, vallásos, mitológikus tartalmak megfogalmazása, metafizikai erők érzékeltetése. A legtöbb a szimbolista művészet vonzáskörébe került alkotó



1. Rippl-Rónai József: Olvasó nő, 1895

vagy a régi hitvilágokhoz, a mítoszokhoz, mesékhez fordult, vagy a szimbolikus kifejezést azonosította a homállyal, a bizonytalan hangulatok kedvelésével, illetve a két módszert keverte. A nabik a vallásos témák, régi kultuszok megújítása mellett a korrespondenciák schwedenborgi tanának híveiként közel kerültek a mallarméi szimbolizmushoz is. Maurice Denis szerint: „minden érzelmnek, minden emberi gondolatnak megvan a maga képzőművészeti és díszítésbeli egyenértéke, van valami olyan szépség, amely ezeknek az érzelmeknek és gondolatoknak a megfelelője.”<sup>15</sup>

A szimbolizmus egyéni változatát alkották meg a preraffaelita hatás alatt dolgozó belga művészek, mint Fernand Khnopff, aki a meditáció, a magába fordulás, a mozdulatlanság, a csend festője volt (*A csend*, 1890). Rippl-Rónai műveiben a mozdulatlanság, a magába fordult állapotok megjelenítése, a csend feltételezhetően belga hatásra jelent meg. Jóllehet több művében is a csend, a sejtetés festője, de a belga mester műveit éltető filozófiai idealizmus, a belső konfliktusok, pszichológiai drámák kivetítése nem jellemzi. Egy újabban publikált, a párizsi Musée d'Orsay-ben lévő pasztellje, *Park éjszaka* (1892 k.) William Degouve de Nuncques letagadhatatlan hatását mutatja.<sup>16</sup> A homályba, puha vattaszerű puhaságba burkolt sötét tájból csak a fatörzsek, a lombok egynemű derengő foltjai, s az előtér és a háttér apró lámpáinak fénye válik ki. Fényük puha és elmosódott, akár a háttér sötétsége. Ugyanez a néhány elemre való redukálás, kontrasztos, mégis puha átmenetekkel ábrázolt fény-árnyék hatás és a sík erőteljes hangsúlya jellemzi pasztellportréit és a *Kalitkás nő* című (1892) festményét.

Esetében egyáltalán nem vezet eredményre a tartalom, az ikonográfia felől való közelítés sem. Mind a vallásos, mind az allegorikus téma ritka. *Az idealizmus és réalizmus* című kárpittervének (1894–5) fennmaradt vázlata sovány allegória: az árkádiái nyugalomú táj női alakokkal az idealizmus megjelenítése, a paraszti élet anekdotikus ábrázolása a realizmust képviseli. A *Krisztus születése és halála* című (1906–8) kárpitja Denis katolicizmusának visszfénye.

A szimbolista elemeket, úgy tűnik, Rippl-Rónai az art nouveau formákkal együtt vette át. Jellegzetesen art nouveau szimbolikájú és formanyelvű virágot, vázát, madárkalickát tartó nőkről festett sorozata ennek a legjobb példája. A művek interpretációja itt is eltérő: Bernáth Mária például a *Kalitkás nő* című (1892) festménye kapcsán a viktoriánus zsánerfestészet körébe tartozó preraffaelita előképre (Walter Howell Deverell: *A kedvenc*) hivatkozik, Sinkó Katalin ezzel szemben az „integritás képek” hagyományát látja benne megújulni.<sup>17</sup> E két példa is jól mutatja a kutatás eltérő irányait, a téma- és formaátvételek hangsúlyozását illetve a szimbolista jegyek keresését.

A témához közkedveltségénél fogva több analógia is hozható, megjelent például egy a korban jól ismert kalotüpián is (David Octavius Hill: *Girls at a Bird-cage*, 1844). Ha a motívum egy klasszikus szimbolista tartalmú feldolgozásával vetjük össze, láthatóvá válik a különbség. Dante Gabriel Rossetti *Veronica Veronese* című (1870–71) festményén az álmodozásba merült női figura hegedűjátékához inspirációt vár a természettől, a kalitkában őrzött madártól. A festő, kép keretére tűzött francia nyelvű magyarázata szerint is, természet és művészet, festészet és zene szoros kapcsolatról szól.<sup>18</sup> Van-e hasonló tartalmú párbeszéd Rippl-Rónai nőalakja és a madár között? A festmény, ahogy Rossettié a csend pillanatát rögzíti, magányos percek hangulatát, talán a rabság, a sötét szobába zártság, a ma-



2. Edward Burne-Jones: A király lánya  
(Sabra hercegnő), 1865–1866

3. Armand Point: Legenda



4. RipplRónai József: Rózsát tartó nő, 1898



dárral közös „sors” átérzését közvetíti, nem sugall kinyilatkoztatás előtti misztikus csendet. Formailag, festői eszközeit, a finom átmenetekre való építkezést tekintve visszavezethető a zöld különböző árnyalataira épített Rossetti festményhez is, amelynek jellegzetes, a szimbolizmushoz kötött festői módszere, az arrangement a legkülönbözőbb utakon, a legelfogadottabban Whistler közvetítésével érkezhettek el a magyar festőhöz.

Rippl-Rónai festményén az arc világos foltja Burne-Jones, Odilon Redon átszellemített arcképeit idézi emlékezetbe, s egy még a korai Picasso arcképeken is fellelhető hagyomány követését mutatja, melynek széleskörű alkalmazását Rippl-Rónai pasztellképein figyelhetjük meg. A színredukció, az erős fény-árnyék hatás kedvelése, ha módszerében az előbbi hagyományokhoz csatlakoztatható is, hasonlóságot mutat a Rippl-Rónai által kedvelt, a csontfehér arc és fekete vagy színes ruha ellentétére épülő japán fametszetekkel, például Suzuki Harunobu műveivel.<sup>19</sup>

Pasztelljeit tekintve a kortárs kritika kezdettől fogva a szimbolista műveket megillető jelzőkkel élt. Hol negatív értelemben, mint a Sima Ferenc képviselő lakásán rendezett 1895-ös tárlat alkalmával, ahol a kritikus elborzadt a „hús-vér nélküli alakok”, a spiritiszta médiumok” látványától.<sup>20</sup> Lyka Károly 1899-ben, pozitív előjellel, a portrékról mint „transzcendentális érzések megörökítéséről, víziókról” írt.<sup>21</sup> Vaszary János leírása szerint is „szinte víziószerűen hatottak a fehér, világító arcok, az áttetsző virágvázák vagy elmosódott tónusos alakok”.<sup>22</sup> De egy mai műtárgyleírásból is idézhetnénk, melynek szerzője Rippl-Rónai 1898-as női portréja kapcsán „időtlen, metafizikus szépségeszményt” emleget.<sup>23</sup>

A valóban varázslatos szépségű portrék nevezhetők-e szimbolistának, ha kissé didaktikus módon – nem technikai szempontból, hanem kiindulásvárat, tartalmukat tekintve – összevetjük a francia szimbolizmus legautentikusabb mesterének, Odilon Redonnak a portréival? Rippl-Rónai *Mlle Dutille* képmása című (1892 előtt) pasztellhatású olajfestményét a szinte világító fehérségű váll és az egy árnyalattal sötétebb arc uralja. A zöldes háttérből kirajzolódó figura – a kirajzolódást szó szerint vehetjük, a ceruzavonal jól látható – egynemű, lapos síkot alkot a felületen. Hangsúlyja olyan erős, mint egykor a centrális perspektíva fókuszpontja volt. A fény Rippl-Rónainál – Vaszary szavaival – a test plasztikus formáit teljesen „felszívja”.<sup>24</sup> De említhetnénk más, átszellemült komolyságú, világító fehérségű, bensőséges arcképet is, mint az arc és a háttér kontrasztját puha tónusokkal feloldó *Piátsek Margit* portrét (1892). De Rippl-Rónai legmisztikusabb hatású portréja is Odilon Redon *Fényprofil* elnevezésű (1881–86) szénrajzával összevetve karakteres, a két művészt elválasztó felfogásbeli különbséget mutat. Gyökeresen más kiindulásból születtek. Redon célja misztikus, metafizikus élmény közvetítése a fény által, amely gondolat, vízió hordozója. Redon építészeti tanulmányai során alakította ki technikáját, amelyet a későbbiekben a „látható és a láthatatlan közelítésének”, „a képzeletbeli elemek vizuális logikával” való megjelenítésében alkalma-

zott.<sup>25</sup> Hagyományos portréiban is jelen van a szokatlan, a különös elem. A titokzatosság légköre rávetül a mindennapi élet eseményeire is. A nőalakokat megvilágító fénynek, az őket övező, az álmok színességét és kuszaságát idéző virágoknak Jean Selz szavaival „enigmatikus súlya” van.<sup>26</sup> Vele szemben Rippl-Rónai női arcképei szenzuális élményt nyújtanak, melyben legfeljebb a szecesszió új nőmítoszáinak elemeit fedezhetjük fel.

Odilon Redon fő ábrázolási eszközeiként a fény-árnyékot és a „közvetlenül a szellemre ható absztrakt vonal hatásait”<sup>27</sup> nevezte meg. A fekete számára azért a „leglényegesebb szín”, mert „nem kelt semmilyen érzékiséget. A szellem hordozója inkább, mint a paletta vagy a prizma szép színei.”<sup>28</sup> Rippl-Rónai számára a fekete és szürke, ahogy általában a grafika nem elsősorban gondolatok, spirituális tartalmak közlésének az eszköze, hanem a narrativitás legyőzéséé, a kontúros rajzzal, a dekoratív felületosztással elért radikális formaegyszerűsítése. De ez sem igaz egészen és minden mű esetében.

A *Les Vierges* című (1895) kötet litográfiáin igen közel jutott a Nabik szimbolizmusához.<sup>29</sup> A címlapon virágot tartó női kéz, a szöveg melletti négy képen, olvasó, fűben ülő fiatal lányok, gyümölcsöt szedő nők és karosszékekben pihenő nőalak láthatók.<sup>30</sup> A virággal ábrázolt nők pasztellportréin is utalnak a női nem és a vegetatív erők titkos, belső kapcsolatára. A kötet párdarabjával, James Pitcairn Knowles *Les Tombeaux* című könyvével, melyben robusztus egyszerűséggel megfogalmazott sírkövek, lélekpillangó látható, a sírok mellett növekvő hatalmas liliummal az élet és a halál szoros kapcsolatára utal. A *Les Vierges* és a *Les Tombeaux* borítólapján az emblematisztikus tömörségű virágot tartó női kéz is szimbolikus olvasatot követel. Mindkettő gyűrűs, karkötős, virágot tartó női jobbot ábrázol két nézőpontból (Rippl-Rónai kötetén mustársárga alapon, Knowles-én zöldes alapon jelenik meg).

Szüleinek 1895 május 25-én írt levelében a következőképpen fogalmazta meg a két kötet tartalmát és hangulatát: „A skóté szomorú, az enyém víg; Ő a halálra emlékeztet, én pedig az élet iránt nyújtok kedvet; az enyém a nyár, az övé a tél ... Könyvét a következőképpen jellemzi: „a világosság, a fiatalság, a nap ragyogása és a szép természet bearanyozása.”<sup>31</sup> Vagyis Rippl-Rónai műve a divatos, életkor, évszak megjelenítésekhez kapcsolható még ha jelentése közhelyszerűen megfogalmazott bölcsesség is, ahogy a Bajkay Éva által felfedezett és a *Les Vierges* inspirációs forrásának tartott Makai Emil vers (Közös sors) sorai is azok: „Tavasza nyár jön, tél az őszre; Vagyis öregsünk mindahányan”.<sup>32</sup>

Figyelembe kell venni, hogy Georges Rodenbach szimbolista íróra valló szöveget írt a képekhez. Csak két, eddig le nem fordított, az élet múlását poétikusan megfogalmazó részletet idéznék Rodenbach gondolatmenetének bemutatására: „Tenyerükben felismerik a sorsukat; de melyik a távoli utak közül az, amelyik a kezükben lévő boldogságvonallal megegye-

zik? ... Mindazok az utak, amelyeket bejárt – írja az egyik nőalakról – és amelyeket elfelejt, arcának ráncáivá váltak.”<sup>33</sup>

A *Les Vierges* ábrázolásai közül a legkevésbé az olvasó nő motívumát elemezték (a könyv első és második képe), pedig többféle technikában és több változatban is feldolgozta.<sup>34</sup> A könyv mint attribútum a középkori művészetben igen jól ismert; szentek attribútuma, Mária gyakran könyvet tart a kezében az angyali üdvözlés-ábrázolásokon. Ezt a hagyományt újíttotta meg Edward Burne-Jones olvasó, középkori ruhába öltöztetett lírai finomságú nőalakja, akit gazdag vegetációjú környezetben ábrázolt (*A király leánya, Sabra hercegnő*, 1865–6). A francia Rózsakeresztesek közül a preraffaelitákat követő Armand Point *Legenda* című művén is olvasó nő látható, s ide sorolható a Rippl-Rónaival többször is kiállító Hubert de la Rochefoucauld *Sétáló nő* című munkája is.<sup>35</sup>

A preraffaelitákhoz vezető szál nem olyan direkt Rippl-Rónai esetben, mint a francia művészeknél, de ehhez a típushoz csatolható. Nőalakja tetetlen, elvont figura, lágyan hullámzó vonalhálóból kibomló „lélekportré”, színeiben, üres felületeivel egységet alkot környezetével, de el is válik a természeti képtől. Ennek tulajdonítható távolsága is mind a könyvet tartó embert új (társadalmi, életvezetési) szimbólumként megjelenítő, mind a könyvet szent könyvként, a misztikus tudás hordozójaként bemutató feldolgozásoktól, mint például a tartalom-centrikusságot végtelenségig hajtó Jean Delville *Mysteriosa* című (1892) festményétől. Stuart Merill feleségének portréja jellegzetes rózsakeresztes munka: a hősnő, kitágult szemmel messzibe néz, haja sugarasan szétáll. A szent extázisba leledző figura a tökéletesség háromszögével megjelölt könyvet tart a kezében. Az „asztrális hatást” tükröző arcon a művész a látható és láthatatlan találkozásának pillanatát festette meg.<sup>36</sup>

Rippl-Rónai olvasó nője formailag absztrahált, síkszerű, akár a könyvlap, világosszürkés hosszú ruhában ábrázolt (Maeterlinck és Denis fehérbe öltöztetett hősnőihez hasonlatosan). A kalapokat, melyek az első és második képen is szinte teljesen eltakarják az arcokat, hasonlították már a Gauguin és a nabi festményeken és grafikákon ábrázolt breton nők fejfedőjéhez. A breton nők egzotikus figurákként, ősi tudás és hitvilág hordozóiként megjelenítettek, akik a környezettel teljes egységet alkotnak, s ha könyv van a kezükben, akkor feltételezhetően a Biblia az. A figurák személytelenítése (a ruhával és a kalappal) emlékeztet arra, a különösen a szimbolista színházban jelentkező nehézségre, hogy a színész testisége miatt igen nehéz az elvont tartalmak közlésének a módját megtalálni.<sup>37</sup> A korszak rendezői is maszkviseléssel, a figura bábuhoz közelítésével próbálták a szimbólumhoz közelelni az emberi figurát.

Rippl-Rónainál az aprólékosan kirajzolt stilizált fű és a lombok üres felületekkel (a nő ruhája, a háttér napot idéző halványsárga foltjai) váltakoznak. A nő kezében lévő nyitott könyv (a tanulás, a tudomány, a bölcsesség, a reveláció szimbóluma) üres, megfajtásra vár, ahogy George Vanor említett, a

könyvről írt mondatában, itt is a költőre, az íróra várt a hieroglifák, az üzenet megfejtése. A szöveg szimbolikus utalásaival szemben a litográfiákon elsősorban a stílussal érzékeltetett mozgás, a kecsesség hat a nézőre, de a szöveggel együtt nézve szimbolista tartalmúnak tekinthetjük: a szüzek nem az életben, hanem a „könyvekben keresik sorsukat”, a „meszterkelt varázsa” tartja fogva őket, a „szublimált öröm világába menekülnek”, vagyis ez esetben az ornamentálisan teleírt és az üres felületeket a jelenlét és a hiány, realizmus és idealizmus vizualizálásaként is értelmezhetjük.<sup>38</sup>

Az illusztrációk nőalakjai harmonikus egységet alkotnak a ligetes tájjal, gyümölcsösssel a téma legkülönbözőbb feldolgozásain.<sup>39</sup> Ennek is köszönhető, hogy a könyv olvasó nő mégsem az elvont tudás szimbóluma, hanem a mallarméi univerzális kapcsolatokra utaló könyveszményhez közelíthető: „himnusz, harmónia és öröm”, a „mindennel való kapcsolatokra” utaló „tisztá együttes”.<sup>40</sup> *Le mystère dans les lettres* című írásban Mallarmé a könyvoldalak „visszatérő fehérségéről” ír, „magányos szüzességről”, „a naiv tisztalelkűség töredékeiről”, mint az „Eszme mennyegzői bizonyítékairól”. A francia költő tiszta formát kereső eszményéhez képest Rippl-Rónai formai szintézise még túl sok tartalmi és hangulati elemet őriz.<sup>41</sup> Tökéletesen illik hozzájuk a *Les Vierges* utolsó, ember és táj harmóniájára utaló záró mondata: „A lélek végre összhangba kerül a tájjal.”<sup>42</sup>

A gyümölcszedés toposzát többen is elemezték. Az olvasó nővel való viszonylatában azonban még egy, a francia szimbolizmus vezető mestereihez és egyik fő forrásukhoz, Pierre Puvis de Chavannes-hoz visszavezethető szál – az almafának mint a tudás fájának az interpretálása – is felmerülhet. Ennek megalapozottságát abban látom, hogy Puvis de Chavannes-t Rippl-Rónai nagyon tisztelte, ahogy Paul Gauguin és a nabik is. Legjobban kedvelt művei között említi a *Tél* és a *Nyár* című kompozícióit.<sup>43</sup> Bernáth Mária Rippl-Rónai illusztrációinak közvetlen előzményét egy Puvis de Chavannes hatását beépítő üvegfestmény-tervben, Maurice Denis *Szüzek rózsabokrok között* című munkájában látja (1894).<sup>44</sup> Emlékezzünk vissza arra is, hogy saját és barátja kötetét mint a tél és a nyár ellentétét írta le az említett levélrészletben. A szöveg is utal az almafa szimbolikus jelentésére: „Ősi paradicsom kezdődik újra meg újra: Egyél! Istenhez leszel hasonlatos! A kísértés fatörzse! A keserű tudás fája, amely maga az asszonyi test!”<sup>45</sup>

Tartalmilag Paul Sérusier *Almaszedés* vagy *Pont-Aven-i triptychon* című munkája (1892–3) áll a legközelebb Rippl-Rónai illusztrációihoz, melyen az almát szedő nőalakok, breton lányok és asszonyok egyben különböző életkorok képviselői is. Sérusier feltételezett forrása Puvis *Inter Artes et Naturam* című műve (1890), mely a művészetek és a természet valamint a tudás fájához való viszony allegóriája. Hatása még Paul Gauguin *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* című (1897) festményén is érezhető.

Még egy, könyvművészeti kutatásaim során felmerült szempontot is érintenék. A *Les Vierges* megtestesíti azt az illusztrált könyvet, egyáltalán

kép és szöveg kapcsolatát tekintve forradalmi változást, mely megengedte, hogy egy könyvben a kép legyen az első, vagyis a szöveg „illusztráljon”, az íróknak kelljen megkínálnia a képből kibontható verbális üzenettel. A könyv formai egysége, a kötés, a címlap, a tipográfia összehangolt tervezése, s maga a választott könyvforma is új volt. Rippl-Rónai a japánok által divatba hozott, először Kínában alkalmazott technikát választotta. Tevan Andor könyvtörténetében erről a technikáról, az eredetileg fametszetes, képet és írást együtt nyomtató kínai tekercskönyv formáról a következőket írta: „Az európaiaktól eltérően könyveik olyanok voltak, mint nálunk a kisgyermek számára készülő, kitergegethető leporelló képeskönyvek, azzal az eltéréssel, hogy a papírosnak csak az egyik oldalára nyomták, s úgy hajtották össze, hogy az üres oldalak a hajtáson belül estek.”<sup>46</sup>

Ha elképzeljük, hogy Rippl-Rónai könyvecskéjét mint egy tekercset a térben kiterítjük, némi túlzással, akár polyptychonként, akár a korban rendkívül divatos japanizáló paravánként is elképzelhetjük, melyben a képek között szöveg is van, ahogy Emile Bernard feliratokkal is tarkított *Négy évszak* című triptychonján (1891). A paravántervezés gondolata nem lehetett idegen Rippl-Rónaitól, mivel ismert egy hol szőnyegtervként, hol paravántervként meghatározott grafikája (1894), amelyen a *Les Vierges* fő motívumai megtalálhatók. A hátoldal felirata szerint paravántervnek készült, méghozzá Henri Bourbon doktor számára, akitől a festő Mallarmé említett kötetét kapta.<sup>47</sup>

Visszatérve a szimbolizmus kérdéséhez: a *Les Vierges* litográfiái, ha Robert Goldwater szimbolizmus-meghatározását fogadjuk el, nem tekinthetők szimbolistának, mivel nem fogalmaznak meg egzisztenciális kételkedést, emocionális konfliktusról sem tanúskodnak, mely Goldwater szerint a szimbolista művek legfőbb vonása.<sup>48</sup> Minden motívum az életkorok egymásra következésének harmonikus rendjére utal, vagyis a művek témaválasztása és hangulata is inkább a szecessziós (és az impresszionista) mesterekre jellemző.

Ha a szigorúan vett szimbolizmus-meghatározásokat fogadjuk el – amely szerint a szimbolista mű csak jellegzetes tartalmi jegyei felől határozható meg, illetve Goldwater említett munkáját idézve sem a szecesszióval, de a szintetizmussal sem azonosítható, mivel lényege a filozófiai idealizmus és emocionális konfliktus – Rippl-Rónai nem volt szimbolista mester. Ebből a munkájából ugyanakkor nem hiányzik a szecessziós szimbolizmus egy rendkívül fontos faktora, a művészet magasabb, egységes világképet szolgáló, vallásos célt, filozófiát, ez esetben életfilozófiát megfogalmazó törekvése. Rippl-Rónai a művészet-isten helyett az élet-istent szolgálta, de ugyanilyen fontos volt számára a könyv és a litográfia műfajából fakadó jellegzetességek kiaknázása. Mallarméval ellentétben nem „házasodott össze eszmével”,<sup>49</sup> a szöveg szimbolizmusával szemben a litográfiákban a vonalszépség, a színharmónia megtalálása tűnik a legfontosabbnak. Ha a könyv egészét tekintjük, szó és kép egységet alkot, kiegészíti egymást. Az



egyik megértése elkerülhetetlenül a másik függvénye, a két szféra egymást átható párbeszédben áll egymással – a párbeszéd létrejötte pedig a szimbolista művészet egyik lényegi vonása.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A szimbolizmus meghatározásának vitáira kitérni itt nincs hely, ezért a szimbolizmus-kutatásnak csak két fő irányát említeném. Az egyik szerint a szimbolizmus tartalmi kategória és az ide sorolt művek heterogenitásuk folytán a stílus felől nem határozhatók meg, a másik fel fogás szerint a dekoratív és ornamentális művek Gustave Moreau-tól a szecesszió nem egy alkotásáig ide sorolhatók.
- <sup>2</sup> RIPPL-RÓNAI József Emlékezései. Bp. 1911. 130–131.
- <sup>3</sup> André FONTAINAS: Mes souvenirs du symbolisme. Bruxelles, 1991. Éd. Labor, 114.
- <sup>4</sup> RIPPL-RÓNAI i. m. 82.
- <sup>5</sup> A nabikról ld.: Hans H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmale rei. Köln, 1963. DuMont Schauberg, 86.
- <sup>6</sup> Stéphane MALLARMÉ: Oeuvres complètes. Paris, 1945. Gallimard, 1336, 1356. A kötet a következő írásokat tartalmazta: Le Phénomène future; Plainte d'automne; Frisson d'hiver; Le Démon de l'Analogie; Pauvre enfant pâle; La Pipe; Un spectacle interrompu; Réminiscence; La déclaration foraine; Le Nénufar blanc; La Gloire; L'Ecclésiastique; Morceau pour résumer Vathek; Divagation; Hamlet; Ballets; Le Genre ou des Modernes; Un principe des Vers; Lassitude; Richard Wagner, Rêverie d'un poète français. Ezek az írások később más kötetekbe csoportosítva jelentek meg. Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes, i. m. 1336.
- <sup>7</sup> Stéphane MALLARMÉ: Les fond dans le ballet. In: Divagations. Paris, 1897. 183.
- <sup>8</sup> Ursula PERUCCHI-PETRI: Das Werk von Maurice Denis. In: Maurice Denis. (Katalógus) Tokio, Kioto, 1981, I. n.
- <sup>9</sup> Id. SZINYEI MERSE Anna: Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabi csoporttal. In: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1998. 51. (a továbbiakban MNG Kat.)
- <sup>10</sup> Mallarmé szerint a fekete a homály színe, a pontos leírással szemben a sejtetés, az „igaz” jelentés hordozója.
- <sup>11</sup> Idézi KOMLÓS Aladár: A szimbolizmus. Bp. 1965. 33–34.
- <sup>12</sup> Albert AURIER: Le symbolisme en peinture (Mercure de France, 1891) Idézi: Edward LUCIE-SMITH: Symbolist Art. London 1972. Thames and Hudson, 59.
- <sup>13</sup> Jean Moréas 1886-os manifestumáról ld. R. BLANCHÉ: Les attitudes idéalistes. Paris, 1949. Presses Universitaires de France. Idézi: Christian BERG: „Je dis une fleur...! In: Splendeurs de l'Idéale. Rops, Khnopff, Delville et leur temps. Liège, 1997. ULB, 103–104.
- <sup>14</sup> George VANOR: L'art symboliste (1889). Idézi KOMLÓS i. m. 178–179.
- <sup>15</sup> Maurice DENIS: Bevezető az Impresszionista és Szimbolista festők IX. kiállításához. A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai. Művészet és elmélet. Bp. 1983. 37.
- <sup>16</sup> Közli SZINYEI MERSE Anna: Ami a budapesti, párizsi és frankfurti katalógusokból kimaradt... Rippl-Rónai József párizsi korszakának rejtőzködő kincseiből. Magyar Művészeti Fórum, 1999. augusztus, II. évf. 4. sz. 5–6.
- <sup>17</sup> BERNÁTH Mária: A szecesszió kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában. Helikon, 1969/1. 68. SINKÓ Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. Ars Hungarica 1987/1. 52.
- <sup>18</sup> Id. Barbara BRYANT képleírása. In: The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860–1910. London, Tate Gallery, 1997. 197.
- <sup>19</sup> Vaszary János is felemlíti a *Vázás és a Kalitkás hölgy* kapcsán, hogy bár az európai tradíció szerint készültek, de nem véletlen, hogy festőjük kedvelte az „ázsiai egysíkú és dekoratív művészetet”. VASZA-

- RY János: Régi és/vagy új reneszánsz. Vaszary János összegyűjtött írásai. Összeállította, szerkesztette és a bevezetőt írta: Mezei Ottó. Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, é. n. 99–100. GELLÉR Katalin: Japanizmus a magyar festészetben és grafikában. *Ars Hungarica*, 1989/2. 182.
- <sup>20</sup> Idézi BAJKAY Éva: Rippl-Rónai József, a modern magyar litográfia atyja. In: Modern magyar litográfia. 1890–1930. Miskolci Galéria, 1998. katalógus, 42. jegyzet
- <sup>21</sup> Budapesti Napló, 1899. ápr. 15.
- <sup>22</sup> VASZARY i. m. 101.
- <sup>23</sup> Múterem Galéria. VIRÁG Judit. Tavaszi Képaució, 1999. április, 9. 89.
- <sup>24</sup> VASZARY i. m. 100.
- <sup>25</sup> O. REDON: *A Soi-Même*. Paris, 1961. 21.
- <sup>26</sup> Jean SELZ: Odilon Redon. Paris, 1971. Flammarion, 21.
- <sup>27</sup> Idézi SELZ i. m. 13–21.
- <sup>28</sup> REDON i. m. 124–5.
- <sup>29</sup> BAJKAY i. m. 46–49.
- <sup>30</sup> A két kötet borítólappal megtalálható a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán: *Le Vierges No 37*, ltsz.: G.218; *Les Tombeaux No 39*, ltsz.: G.217
- <sup>31</sup> A levelet idézi IVÁNFYÉ BALOGH Sára: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. *Művészettörténeti Értesítő*, 1964/2. 265.
- <sup>32</sup> Magyar Szalon, 1895. január. Idézi BAJKAY i. m. 47, 57. (23. jegyzet)
- <sup>33</sup> „Elles reconnaissent bien, dans la paume, leur destinée; mais quelle est, parmi les routes au loin, la route qui correspond à la ligne du bonheur dans leur main?...Tous les chemins parcourus – et qu'elle oublie – sont devenus les rides de son visage.”
- <sup>34</sup> Többek között egy kaposvári antológia címlapján is megtalálható: H. Szederkényi Anikó – Haraszthy Lajos – Göndör Ferenc: Hármán. Kaposvár, 1906. Irod.: TASI József: Egy Rippl-Rónai József által készített könyvborító története. *Magyar Könyvszemle*, 1975/3–4. 324–328.
- <sup>35</sup> A Rózsakeresztes szalonok egyik fő támogatójának, a *Le coeur* című folyóirat kiadójának Antoine de la Rochefoucauld-nak *Le coeur* című rajzát a kaposvári Rippl-Rónai hagyatékban őrzik.
- <sup>36</sup> Jean Delville *Dialogue entre nous* című művében írta, hogy „az emberi arc a bolygók törvényeinek logikája szerint konstruált; vonzó és sugárzó, és rajta tükröződik abszolút módon az asztrális hatás”. Idézi: Michel DRAGUET: *Idée, Idea, Idéalisme: figures du mythe*. In: *Splendeurs...* i. m. 86.
- <sup>37</sup> Strindberg és Maeterlinck színházáról ld. Evert SPRINCHORN: *The Transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1900*. *Art Journal*, Summer 1985. 115.
- <sup>38</sup> A Rodenbach idézeteket Parancs János fordította. TASI i. m. 326.
- <sup>39</sup> *Sétáló nő*, 1895, ceruza, akvarell, papír, 213×170 mm; *Nő kertben*, 1895, indigónyomat, papír, 205×155 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály
- <sup>40</sup> Stéphane MALLARMÉ: *Le livre. Instrument spirituel*. In: *Oeuvres...* 378.
- <sup>41</sup> MALLARMÉ i. m. 387.
- <sup>42</sup> „L'âme enfin d'accord avec le paysage.”
- <sup>43</sup> Rippl-Rónai József írásából. Szerk. KÁVÁSSY Sándor. Dunavecse, 1967. 3. További bizonyítékként álljon itt Rippl-Rónai *Akt sárga nárcisszal* című grafikája (1891?, pasztell, papír, vászon, 46×38 cm), amely, bár nem allegorikus munka, a nőalak mozdulatát tekintve Puvis de Chavannes *Remény* című munkáját idézi emlékezetbe. Kieselbach Galéria és Aukciós Ház, 1999. december 11. 92. (89. sz.)
- <sup>44</sup> BERNÁTH Mária: Egy közép-európai modell. Hatás és asszimiláció Rippl-Rónai József festői munkásságában. In: MNG Kat. 21.
- <sup>45</sup> „C'est toujours la scène du vieil Éden qui recommence: „Mange! tu seras semblable à Dieu! O tronc de la tentation! Arbre de la science amère qu'est le corps de la femme!”
- <sup>46</sup> TEVAN Andor: A könyv évezredes útja. Bp. 1984. 62.
- <sup>47</sup> *Paraván*terv, 1894, fekete és piros ceruza, papír, 163×209 mm, Magyar Nemzeti Galéria. Irod.: SZINYEI MERSE, MNG Kat. 61.: 79. jegyzet
- <sup>48</sup> Robert GOLDWATER: *Symbolism*. New York, 1979. Harper and Row
- <sup>49</sup> Mallarmét jellemzi ezzel J.-P. RICHARD: S. Mallarmé. *Épouser la Notion*. Fontfroide, 1992. Bibliothèque Artistique et Littéraire

Szabó Júlia

## **CSONTVÁRY TIVADAR: ZARÁNDOKLÁS A CÉDRUSOKNÁL LIBANONBAN**

Mint a témával foglalkozó kutatók, költők, interpretátorok – mindenekeelőtt Németh Lajos, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Jászai Géza, Perneczky Géza, Nagy László, Pilinszky János, Kovács Péter; és még folytathatnám a sort – prózában vagy versben megírták, *Csontváry Tivadar* a történelmi tájfestészet egyik legkiemelkedőbb képviselője Magyarországon és Európában.<sup>1</sup> A történelmi táj számára nemcsak a haza földje, hanem az eurázsiai kultúra több nagy színhelye (például Taormina, Athén), a bibliai Kelet (Egyiptom, Jeruzsálem, Názáreth) és mindenekeelőtt az ókor nagy keleti kultúráinak egyik központja, Baalbek. Ezt a várost hazai előzményekből formált személyes mitológiájában egy tágabb haza (őshaza)-fogalomba építi bele.

Csontváry levelezéséből és más írásaiból kiderül, hogy olyan abszolút tájfestészetet akart teremteni, amelyben a színek és formák, fények és árnyékok tökéletes harmóniájában önálló integritásként jelenik meg a táj, múltját és jelenét, sőt olykor jövőjét is magában rejtő mondanivalóinak sokasága. Ezzel az abszolút történelmi tájképpel akarta Csontváry a magyar művészetet európai rangúvá tenni, s a magyarság történeti küldetését egy területen teljesíteni.

Csontváry a baalbeki ókori eredetű, több kultúrához is köthető romokat „tízezer éves kézimunkának” véli s „napimádó elődeink kezemunkájaként” tiszteli. Emellett a romok ábrázolását primer festői feladatként fogja föl: valami romantikus plein-airt akart festeni, az ábrázolt táj tiszta szín- és fényminőségeinek a lehető legpontosabb bemutatására törekedett. A vedutát „költőileg kiegészítette” egy óriási kötömb ábrázolásával, mely jelenleg a város közelében található, s melyet Csontváry „áldozókőnek” nevezett. Ezt a követ több évtizeddel korábban egy skót romantikus panorámafestő, David Roberts is szerepeltette helyszíni tapasztalatok nyomán készült Baalbek-látképen, melyet 1842-ben állított ki Londonban. Az igen fontosnak gondolt motívumokat Csontváry eszmei okokból helyezte el a széles panorama kompozícióba, az áldozókő mellé a szentként tisztelt cédrusfát, mert a képpel kinyilatkoztatást akart teremteni. „Ősi múltunk a világfejllesztő urunk energiájához való kapcsolódást tárja elénk a hatezer éves cédrusfákkal – írja Csontváry feljegyzéseiben –, melyek még ma is azt hirdetik, hogy itt pihent Attila hunjainkkal.”<sup>2</sup> A kő és a cédrusfa tehát a magyar (hun) őstörténet motívuma Csontváry szerint az ókori város romjainak legősibb kövei mellett.

A *Baalbek* című festmény elkészülése után festett kisebb méretű festményén, az *Áldozati kő Baalbekben* című olajképen, Csontváry ismét egybeszerkeszti az áldozókő és a cédrusok motívumát.<sup>3</sup> Ezen a baalbeki kőbányában lévő nagy kőtömböt további nagy kőtömbökből álló posztamensre fektetve ábrázolta. Az egész építmény úgy fest, mintha rekonstrukciós kísérlet lenne a fekvő kőtömb szabályos elhelyezésére. Az oltárként felállított kő mögött hét, rendkívül egyenes növéssű, szabályos koronájú, azonos magasságú fiatal cédrusfa sorakozik egyenletes közökben. A hét közül két fán hatalmas színes madár gubbaszt. A háttér tájában ciprusok és havas hegyek látszanak. Ez a festmény tiszta festői kvalitásai és ikonikus rendezettsége ellenére nem vált olyan híressé, mint Csontváry két másik, cédrust ábrázoló műve, amelyek közül ebben a tanulmányban csak a *Zarándoklás* foglalkozunk.

Csontváry cédrusábrázolásai közül a két leghíresebb a *Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban* című 200×205 cm-es méretű alkotás és az *Egy cédrusfa a Libanonról* című mű, amely 200×260 cm-es vászon és olajkép. Utóbbi később *Magányos cédrus*-ként ismeretes. Mindkét kép 1907-ben készülhetett.

A két 1907-es festmény közül a *Zarándoklás* mozgalmas, sokalakos kép. Mind a magyar, mind a német katalógusban szereplő címe utal vallásos-kultikus tartalmára: *Zarándoklás* illetve *Gebet* (ima).<sup>4</sup> A csaknem négyzetalakú kép függőleges tengelyébe helyezte el a művész a monumentális kettős törzsű cédrusfát. A fa különlegesen magas, két, majd négy ágra szakadó törzse is nyúlánk. Csontváry képén a kettős törzsű fa szinte édig érő; magasabb, mint amilyen a valóságban lehetett. Csontváry, akár Pierre Belon, s más régi európai utazók, hangsúlyozza a fa „iszonyú” nagyságát. Magyarországon ennek példája Molnár János építészeti munkája és Vörösmarty Tündérvölgy című költeménye.<sup>5</sup> A festmény szemlélője először a sötétkékből egészen a világító fehérig változó égboltot és a Libanon rózsaszín-fehér gerince előtt magasodó monumentális fakoronát fedezheti fel. A fa törzse vörösesbarna; ágazata az ágcsúcsoknál rózsaszínből égővörösbe fordul. Bár az ágazat néhol töredezett, a korona kúpalakú, szabályos. Az egyik törött ágon nagy színes madár ül. A fa a képsík háromnegyedét betölti, hierarchikus elhelyezésével uralkodik a kompozícióban. Gyökereitől indul jobbra és balra az a vöröses föld, melynek mezsgyéjén a kép baloldalán kis kunyhó látható, majd egy lovas alakja tűnik fel. Mögüle egymás kezét fogó, fehér ruhás lánykoszorú kanyarodik elő, éppen a fát körültáncolni indul. Az 1999-es, *A mi huszadik századunk* című székesfehérvári kiállításon emberközelségbe hozott festményen jól látható volt, hogy a lányok közül az első – szám szerint tízen – szenvedélyes tánclépésekben vonulnak, s fehér ruhájuk belseje égő vörösen villan elő. Nem szüzek ők, hanem inkább tündérek.<sup>6</sup> Előttük kétágú sípot fúj egy rongyos ruhás, mezítlábas zenész. A kép jobboldalán a vöröses talaj és a hegyek rózsaszínjének határvonalán a horizonton egy álló alak látható, majd két egymással



1. Jean-André Pfefel: A cédrus és az izsóp, mint Salamon király herbáriumának legmagasabb és legalacsonyabb rangú növénye. 1734, rézmetszet. (Megjelent: *Physique sacrée ou histoire-naturelle de la Bible*. Amsterdam, 1734. Tom. 5-e. CCCLXVIII. kép)



szembeforduló, egymás kezét fogó figura, majd ismét apró lovas. A fa törzsénél fehér és fekete ló áll egymáshoz simulva, de ellenkező irányba figyelve, a fehér előretekint, a fekete hátrafelé fordítja fejét.

Az eleven életet a fa alatti mozgások jelentik, ezek közül összefogó vonulat a táncoló lányok csoportja. Teljes számuk tizenhét, de soruk távolba vész, s így a háttérben további táncoló alakokat sejtet. A táncolókat ló- vagy öszvérhátról az előtérből férfi és női vándorok figyelik, illetve néha-nyan elfordulva e látványtól, „kifelé” néznek a képből. A kép egyszerre pillanatfelvétel egy időhöz kötött cselekményről, s ikonikus jelrendszer a sátorkupolájú cédrusfa tiszteletéről.

\*

A cédrusfa az eurázsiai kultúrkörben évezredek óta csodálat tárgya.<sup>7</sup> Romlásnak ellenálló faanyaga, élőfa alakjának méltóságteljes szépsége, lelőhelyeinek kultikus tisztelete több kultúrkörben jelen van az időszámítás előtti 3. évezredtől kezdve nyomon követhető források szerint. Az egyiptomiak értékes faanyagát tisztelték. Az ékírásos kultúrákban nemcsak gerenda formájában van jelen. A tündökletes fa, Enki cédrusfája a Gilgames-eposzban is korábbi irodalmi alkotásban, Lugalbanda eposzában jelenik meg, mint egy óriás, amely „ősidők óta hegycsúcson áll”, „árnyéka, mint a kendő, beborítja a hegyek csúcsait, ... gyökerei mint hatalmas kigyók, ... a fa lombjába madárka száll, fészket épít, tojást rak.”<sup>8</sup> A szép ókori vers folytatása és elemzése felesleges ebben a dolgozatban (elvégezték azt ókortudósok; számomra Komoróczy Géza hozta közel, adta ajándékba dolgozatom egy korábbi változatának elolvasása után<sup>9</sup>), hiszen Csontváry ezt a ma ismert legrégebbi forrást nem ismerhette. A teremtés kezdeténél is jelen volt óriás cédrusfa képét ő az Ószövetségből, Ezékiel és Dániel próféta könyvéből, a zsoltárokból és a különféle természethistóriai biblia-magyarázatokból örökölhette.

A német vagy magyar nyelvű képes biblia gyermekkorától ott volt a család asztalán. Csontváry sokat olvashatta a Bibliát, részleteit racionális és irracionális magyarázatokkal illetve, elemeiből személyes mitológiát formált.<sup>10</sup> Prédikációkat, kommentárokat, a Szentföldet bemutató ismeretterjesztő könyveket, cikkeket német és magyar nyelven egyaránt olvashatott. Antik szerzőket eredetiben, német vagy magyar fordításban szintén olvashatott, hiszen középiskolát végzett. A német irodalom anyanyelvén szólt hozzá, a francia vagy angol irodalmat német vagy magyar fordításokban ismerhette. Nem volt különös irodalmi műveltsége, de tudta értékelni Dante vagy Petőfi világirodalmi nagyságát.<sup>11</sup> Gyógyszerészi felkészülése idején olvashatott gyógyszer- és gyógyásztörténeti irodalmat. Biztosan olvasta – véleményünk szerint – a *Vasárnapi Ujságot*, ez a lap vidéken és a fővárosban több nemzedéknek ismeretszerző forrása volt mind az irodalom, mind a művészet, mind a földrajz és történelem, vala-



2. Hubert Robert: Lányok tánca egy obeliszk körül. 1797–1798. (Montréal. Musée des Beaux Arts)

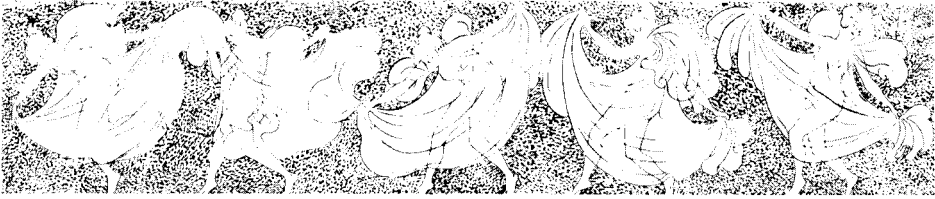
mint a művelődés számos más ágának területén. Más hasonló lap is számitásba jön olvasmányai között. Vörösmartyt, Aranyt, Petőfit olvashatta, Széchenyi István írói munkásságát különösen tanulmányozhatta. Reformterveinél Széchenyire gyakran hivatkozik.<sup>12</sup> A XX. század első évtizedének, a Nyugat nemzedékének írói, költői valószínűleg kívül estek figyelmének körén és semmi bizonyítéka sincs annak, hogy – minden hasonlóság, gondolati párhuzam ellenére – a szimbolizmus első költői, Reviczky Gyula, Komjáthy Gyula lírája ismert lett volna számára.

Mint több Csontváry-tanulmány írója megállapította, Csontváry irodalmi ízlése archaizáló volt. Ennek ellenére mind festői, mind irodalmi hagyatéka archaizáló rétegei mellett a századforduló, a müncheni, bécsi és a magyar szecesszió nyelvén szól, írásai, festményei képalkotási fordulatokban összevethetők Gulácsy Lajos, Ady Endre, Füst Milán alkotásaival.<sup>13</sup>

Csontváry festményeinek megközelítéséhez nem elegendő az irodalmi források ismerete. A képi előzmények fontosságát ismételten emlétenünk kell. Csontváry memóriájába raktározódhattak Bibliaillusztrációk és műzeumi festmények, természettudományos és ismeretterjesztő művek grafikai és fényképei. Ezeket szembesítette a szín-fény viszonylataiban legnagyobb gazdagságot nyújtó látvánnyal és egészítette ki „költőileg” saját mítosza hőseivel és kultusztárgyaival. Csontváry cédrust ábrázoló festményei történeti ideje mindazonáltal tágasabb, mint a XIX–XX. század fordulója. Visszavezethető a történelem előtti évezredekre, a cédrus jelkép ősi eredetére. E vonatkozásban van hitele Csontváry írásainak: a fa fényessége, tökéletessége hitelesíti a hódolás személyes gesztusait.

\*

Németh Lajos monográfiájában s még markánsabban Fülep Lajosnak a monográfia előzményét jelentő disszertációról adott opponensi véleményében az elődöktől eltérő távlatot kap, más időhatárok közé kerül Csontváry művészete.<sup>14</sup> Csontváry művészetének értékeit Fülep nem ismerte fel az 1920-as években, a művek ismerete nélkül élesen bírálta Lehel monográfiáját.<sup>15</sup> A Csontváry képekkel való személyes találkozás és Németh Lajos írásának méltatása után viszont ellenkező végletbe csap ítéleteiben. „Olyan művek, mint a Panaszfal, Mária kútja, a két Cédrus, Taormina, hogy csak a nagyokat említsem, a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség.”<sup>16</sup> Ez a Csontváry prózájával rokon szerkezetű és ihletésű mondat már a székesfehérvári tárlat után hangzott el Fülep híres interjújában. Az opponensi véleményben egy konkrét párhuzam példája előzi meg: „a század első felének legkiválóbb német irodalomtudósa, Karl Vossler, nagy művében<sup>17</sup> a Divina Commedia genezisét, tehát korát Egyiptomon, Babilonián stb. kez-



3. Josef Engelhart: Terv. (Megjelent: Ver Sacrum, I. 1898. 3.sz. 26.)



4. Wilhelm Volz: A nimfák felvonulása és tánca. 1901. (Megjelent: Kunst für Alle, 1901–1902. 419.)

di, évezredekkel előbb, mint Dante élt, és kora a szokott fogalmak szerint, még legbővebben számítva is elkezdődött.”<sup>18</sup> Fülep, mint a következő mondatban maga is aláhúzza, szintén elfogadja ezt a genezist, s lényegében hasonlót tételez fel Csontváry művei esetében. Németh Lajos későbbi műveiben – így a Baalbokról írt monográfiában<sup>19</sup> – elfogadja ezt az okfejtést. A cédrusokat ábrázoló festmények elemzésében Németh Lajosnál az impresszionizmus és divizionizmus jegyei mellett „a reneszánsz klasszikus kompozíciók mértani rendjét idéző kristálytisza képszerkezet” formálja vizualitássá az archetipikus képzeteket.

Nemcsak a szimbolikus jelentésű szent fa motívuma nyúlik vissza több évezredre, hanem a *Zarándoklás*-kép másik meghatározó motívuma, a körtánc is. Kultikus körtáncok megjelennek már a történelem előtti korban, a Kr.e. 6–7. évezredben keletkezett susai kerámiákon s ezeken túl csaknem minden kultúrkörben az egész földtekén. A szent tánc görög-római korban keletkezett példáiról már gazdag irodalom emlékezett meg a XVIII–XIX. század fordulóján, sőt plasztikában, festészetben utánczó is szép számmal voltak.<sup>20</sup>

A múlt költői-festői felidézése sorából kiemelhető a XVIII. század egy kiváló francia festőjének, *Hubert Robert*-nek egy 1798-ban készült festménye, melyen egy óriási törött obeliszk, egy piramis és más antik épület-részlet látható Piranesi rajzai és metszetei módszerével egybekomponálva. Az obeliszk körül egy alkalmi zenész sípszavára „modern” öltözetű fiatal lányok táncolnak elő, s a festő korának hódolatát közvetítik a gigantikus romok egykori alkotói felé.<sup>21</sup>

Az angol festészetben a nagy hagyománytisztelő és mégis nagy újító *Turner* fest hasonló kompozíciókat. Egyik festményén Jupiter Panellinus temploma látható restaurálva, amelyet első itáliai útja előtt készített (1816) *Turner* az antik templomot metszetről tanulmányozta, a táncoló alakokat pedig egy antik fríztől másolta a képre.<sup>22</sup>

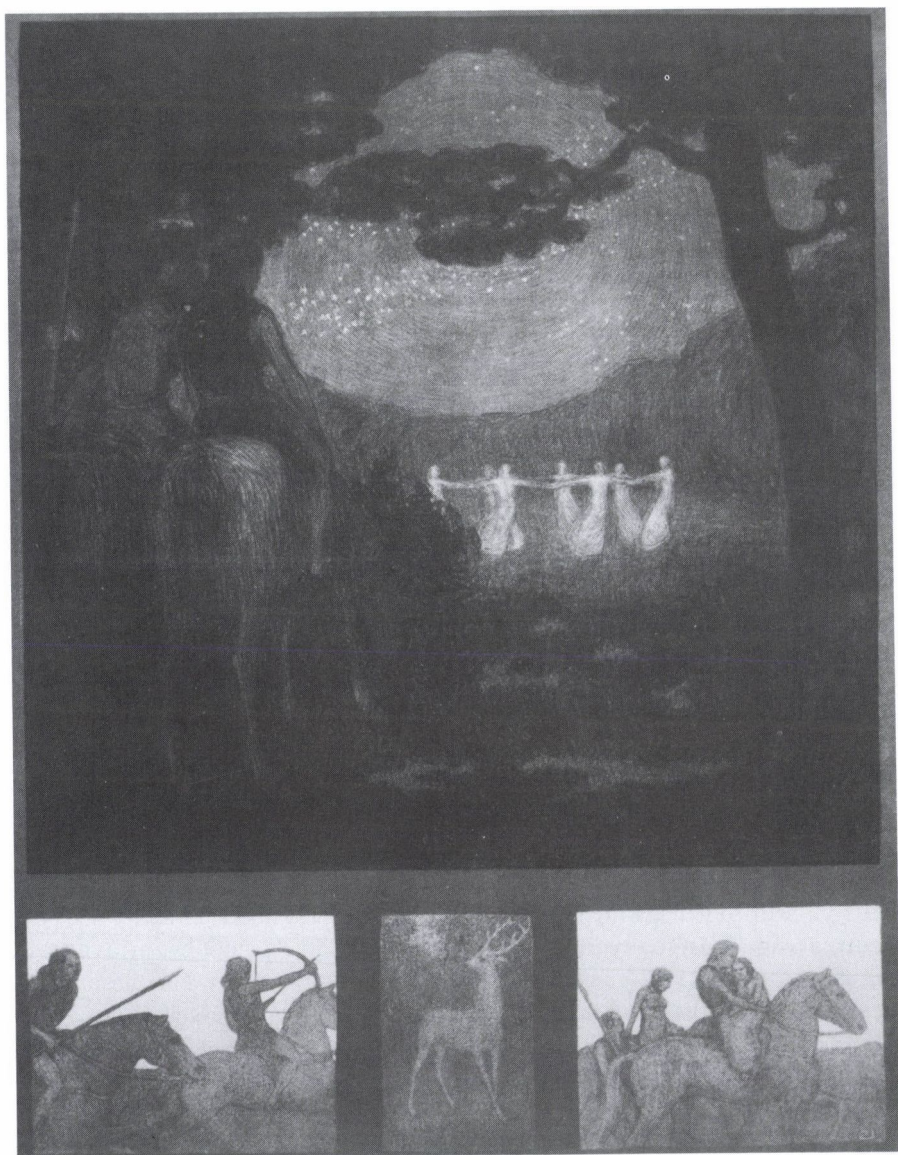
Az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus friss színekkel és fényekkel, a szecesszió mozgalmas vonalkultúrával, rafinált érzékiséggel gazdagította az archeologizáló-historizáló tematikát.

A Karlsruheban, Münchenben, Párizsban tevékenykedő *Ludwig von Hofmann* táncoló bacchánsnőket ábrázoló rajzai és festményei a régi kultúrák és kultuszok eleveenségét természetes érzéki gazdagságában támasztják fel.<sup>23</sup> A tánc a szabadban téma közhely a XIX. században, cédrusoknál azonban – tudomásunk szerint – *Csontváry* festménye előtt vagy vele egy időben festményen Európában nem táncoltak. Kultikus táncábrázolások sorára lelhetünk az európai nagy kivonulások, szecessziók éveiben 1890–1910 között az egykori híres müncheni, berlini, bécsi művészeti lapok, a *Jugend*, a *Pan*, a *Ver Sacrum* hasábjain, a téma jelen van olyan, ma kevésbé ismert magazinokban is, mint a Münchenben kiadott *Die Kunst für Alle*.<sup>24</sup> *Csontváry*nak csak a berlini, müncheni, bécsi szecesszió kiállításainak anyagát kellett átnéznie, vagy felütnie egy-egy német vagy francia művészeti lapot, s mindenütt táncoló nimfákat láthatott maga körül. A kilencvenes években *Csontváry*val szoros kapcsolatban lévő *Hollósy Simon* egyik nagyméretű művén egy közelebbiről meg nem határozható tájba helyezi el táncot járó „modern nimfáit”.<sup>25</sup>

A szecesszió mestereinek kedvelt témája volt az ősi vagy modern táncosok ábrázolása, ruhásan vagy ruhátlanul a szabad természetben. (v.ö.: *Vaszary János: Szőnyegterv*, *Körösfi Kriesch Aladár: Sámánok körtánca*, 1912, *Faragó Géza: Modern nimfák*, *Batthyány Gyula: Rege*, *Márk Lajos: Plakáatterv*, *Beck Ö. Fülöp: Tánc*, *Medgyessy Ferenc: Tánc*.) Ezeknek a festményeknek, rajzoknak, reliefeknek azonban többnyire nincsen történeti távlata, sem ikonikus telítettsége.<sup>26</sup> A görög kultúra táncábrázolásainak emelkedettsége, a keleti miniatűrök gesztusainak csiszoltsága nem jellemző rájuk – ezek viszont összemérhető minőségek, még ha nem is előképek – *Csontváry* festményei esetében.<sup>27</sup>

*Csontváry* közvetlen írott forrása lehetett, mert magyar őstörténeti elgondolásaival is találkozott, *Káldy Gyulának A régebbi és újabb magyar táncokról* írt felolvasása a millennium idején, melyet a Magyar Történelmi





5. Zichy István: Rege a csodaszarvasról. Hunor és Magyar. Lányok és tündérek tánca. 1905. (MNG Grafikai osztály)

Társulat füzetben is kiadott.<sup>28</sup> Káldy írásában a honfoglalásra és a honfoglalás előtti időre visszakövetkeztetve szó esik arról, hogy „a hunok és a régi magyarok nemcsak ének mellett földelték el halottaikat, de a sírdomb körül befejezésül lassú körtáncot is jártak.”<sup>29</sup> Egy másik ősi táncformának tartja Káldy azt, hogy a pogány ősök áldozatainál „fiatal leányok illatos füveket szórtak az oltár lángjába, lenge körtáncot lejtettek, mialatt a táltos a szertartást végezte”.<sup>30</sup> „Feszty Árpád *A magyarok bejövetele* című körképén – bizonyára épp Káldy nyomán – híven odafestette őseink áldozatához a körben lejtő lányokat” – olvassuk egy 1924-ben kiadott szakkönyvben.<sup>31</sup>

A mitológiai témákat megjelenítő magyar művészek legtöbbször a XIX–XX. század fordulóján is a magyar őstörténet foglalkoztatta. A kevés számban fennmaradt legendák közül a legszebb a már ókori és középkori forrásokban is szereplő csodaszarvas-rege. Prokopiosz hun (kimmer) legendaként írta le Utigur és Kutrigur testvérpár történetét, akiknek szarvastehén mutatja az utat az új haza felé egy mocsáron át. „Krónikáink hun-magyar származású mondájának hősei Hunor és Mogor (Major)” – írja 1923-ban megjelent őstörténeti könyvében Zichy István. Zichy könyvében más helyen ír az ősök szent táncairól, melyek termékenységügi varázslások részei voltak.<sup>32</sup> A Kézaitól Arany Jánosig sok irodalmi alkotásban feldolgozott csodaszarvas-történet kiemelt motívuma a nőrablást megelőző elragadtatás, amikor a szarvast űző testvérpár és kísérete megpillantja az éji mezőn a tündérek és királylányok táncát, s elfeledkezve vadászcéljukról, új fordulatot adnak a történetnek. Ezeket a részleteket sokan rajzolták, festették. Székely Bertalan a történet sodrását élte át lovasaival, vágató leányrablóinak féktelen mozdulataival. Mások, mint nagy méretű, színes litográfiáján Zichy István, a rablás előtti elragadtatott élményt emelték ki az eseményorsóból.<sup>33</sup> Zichy litográfiája 1905-ben készült, 1906 áprilisában már kiállításon szerepelt. Az arisztokrata festő Münchenben Hollósy Simon tanítványa volt, Nagybányán is dolgozott, és később a gödöllői művésztelep tagjaként alkotott. A Vasárnapi Ujság 1906-os évfolyamában igen nagy dicséretet kap említett litográfiája, amelynek fő képen „Hunort és Magyarat láthatjuk, amint lovaikon ülve az erdő sűrűjéből szemlélik az üde pázsiton táncoló szüzeket...”<sup>34</sup> Zichy nem helyezi bibliai tájra a magyar őstörténeti legendát, semmit nem tesz hozzá az ismert regéhez. Csontváry láthatta Zichy művét, ismerhette az alkotót, de számára kevés lehetett a historikus közeledés a múlthoz. Ő különböző archaikus és modern elemekből új, személyes mítoszt alkotott, melynek kétségtelen része lett a regében szereplő leányok körtáncának motívuma.

Csontváry *Zarándoklás* című festményén a lovon, öszvéren érkező vándorok kortalan keleti viseletben vannak. A mezítlábasan táncoló lányok fehér ruhája, harangalakú, hosszú szoknyája és széles lebegő ruhauja egyszerre archaikus és mégis valamilyen módon a századforduló divatját idéző. Táncuk bár ősi egyszerűségű, egyben keresett, extatikus kitarul-



6. Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban. 1907. (MNG)

kozó. Az alakok lánca kettős csoportokra tagolódik, a csoportok különböző mozgásfrázisokat mutatnak be. Ez a megfigyelés arra a feltevésre készített, hogy Csontváry táncolóinak fénykép előzményei lehetnek a XIX–XX. század fordulójának táncot, illetve mozgásfázisokat ábrázoló fényképein. Csontváry európai utazásai során láthatta Párizsban *Eadward Muybridge* mozgásfotóit, vagy róluk kiadott könyveket, amelyek között leplekben táncoló lányalakokról is készültek tanulmányok.<sup>35</sup> Ismerhette már mozgófilmekben a táncot, a mozgás különböző fázisait, láthatott a táncnak a századfordulón megújuló tendenciáiról fényképeket és olyan táncprodukciókat is, amelyek a görögség művészetfelfogását igyekeztek rekonstruálni.

Csontváry feljegyzéseiből és leveleiből kiolvasható, hogy a cédrusokkal, mint történelmi „lényekkel”, ábrázolásukkal mint történelmi-mitológiai

témával foglalkozott. A természet alkotásának filozófiáját szembeállítja a történelem más nagy alkotásainak mondanivalójával: „Nem Karthago, Byzánc, s nem a pyramisok kacérkodó sphynxje az őszinte, hanem az élet, a hatezer esztendőtt élt cédrusok bölcselete szól hozzánk, mint igazságnak érzete.”<sup>36</sup> Több helyen párhuzamba állítja az emberi művelődéstörténetben fellelhető eredményeket a hatezer éves libanoni cédrusokkal és Baalbek „tízezer éves” Nap-templomának romjaival. Itt a cédrusnak ahhoz a jelentésköréhez ért el, amelyben számára a cédrus a magyar „népfaj” tehetségét, történelmi életét, múltbeli és jövőbeli hatalmát, kultúrájának, történelmi szerepének jövőre megújulását példázza.

A cédrus Csontvárynál a természetnek magasabb szellemi erőttől való függőségét példázza. Naivabb formában, de Csontváry éppen úgy foglalkozik a természet és természetfeletti világ kapcsolatával, mint a középkori teológusok, újkori filozófusok és költők. Csontváry szövegeiből kirajzolódik a Teremtő-alkotónak, a világ fundátorának alakja, az időnek, mint isteni adománynak a felfogása, s a természet tárgyait a világ energiájával betöltő Istennek, mint művésznak a szemlélete, a keresztény világszemléletet romantikusan átalakított formában.

Csontváry a cédrusokat mindezek mellett a nemzeti létezés szimbólumának érzi – ennek a gondolatnak vannak előzményei mind az Ószövetségben, mind a zsidó és keresztény európai kultúrkörökben. A történelmi lét belesimul a természeti létbe, s mindkettő az Isten, a világfejlesztő energia létezési formájába és terv szerinti alkotásaiba.

A próféták (Ezékiel 31, Dániel 4) és a 28(29) zsoltár kivágásra ítélt cédrusfaja nagy ókori birodalmak kevélységének, magasba törésének büntetését jelenti, tehát a cédrus már itt is történelmi jelkép. A teremtés idejétől meglévő hatalmas paradicsomi cédrusfa/életfa motívum (Zsoltárok, Jézus Sirach) viszont az örökkévalóság és az idő összefüggéseiről ad példát. Csontváry festményén – és még inkább késői írásaiban – a két különböző hagyományos jelentéskör szintetizálását kísérelte meg.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> NÉMETH Lajos: La vie et l'art de Tivadar Csontváry. *Acta Historiae Artium*, X. (1964) Fasc. 1–2. 125–169. – NÉMETH Lajos: *Csontváry Koszta Tivadar*. Bp. 1964. Második bővített és átdolgozott kiadás. Budapest, 1970. (nagy bibliográfiával). – GERLÓCZY G. – NÉMETH L.: *Csontváry emlékkönyv*. Budapest, 1976. FÜLEP L.: Németh Lajos: „Csontváry művészete” című doktori értekezésének vitája. F. L. opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 1968. XVII. évf. 3–4. sz. 269–274. újabb

kiadása: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok. 1920–1970*. Szerk. Tímár A. Bp. 1976. 477–493. JÁSZAI G.: *Csontváry. Kritikai jegyzetek*. München, 1965. HAMVAS B.: Csontváry nagy cédrusa. A Pathmos című esszégyűjteményből. *Új Symposium*, 1972. 84. sz. 1870 skk. Újraközölve: HAMVAS Béla *harminchárom esszéje*. Budapest, 1987. Bölcsész Index: Tartóshulám. (Szerk. Beke L., Csanády D., Szőke A. Az esszékötetet válogatta, szerk. és a bevezetőt írta Dúl Antal) 307–309, NAGY



- L.: *Versek és versfordítások*. Budapest, 1975. I. 376, 409. PERNECZKY G.: Csontváry kiállítás Székesfehérvárott. *Új Írás*, 1963. augusztus. Újra közölve: *Csontváry emlékkönyv*, 246–248. A rejtőzködő Csontváry. *Holmi*, V. évf. 1993. márc. 332–351. Német nyelven: Wer war Csontváry? In: *Tivadar Kosztká Csontváry 1853–1919*. Haus der Kunst. München, 18. nov. 1994 – 29. Januar, 1995. 17–41. Ugyanez a tanulmány svéd és angol nyelven a stockholmi illetve rotterdami Csontváry kiállítás katalógusában; KOVÁCS P.: Csontváry mint ürügy. Adalék a kultúrpolitika változásainak mechanizmusához. *Művészettörténeti Értesítő*, 1994. XLIII. évf. 1–2. sz. 189–191.
- <sup>2</sup> Vö. *Csontváry emlékkönyv* 1. jegyzetben i. m. 183–190. GUITERMAN, H. – BRIONY, L.: *David Roberts*, London 1978; SZABÓ J.: Csontváry Tivadar utazásai. *Ars Hungarica*, 1993/1. 46/a, b kép.
- <sup>3</sup> *Csontváry dokumentumok I.* Csontváry írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és záró szöveget írta MEZEI Ottó. Budapest, Új Művészet kiadó, é. n. Csontváry nem eredeti kézírásban fellelt írásai között a festmény motívuma (címe): „Energia által létrehozott áldozó kőoltár” (122.), „napimádó elődeink áldozók oltárához hasonló” (154.), „21 méter hosszú áldozók oltár” (168.), „Attila köve” (172.). E kiadványban a cédrusok 1910-ben, az Attila köve 1913-ban készült alkotásokként vannak feltüntetve.
- <sup>4</sup> A berlini kiállítás katalógusa megjelent: *Csontváry emlékkönyv* i. m. 119–120.: Katalog der Bildergalerie von Th. v. Csontváry-Kosztka (Tschont-wari-Kost-ka. Kunstmaler. Berlin. Kochstrasse. Nr. 3. „Gebet bei den uralten Cedern im Cedernwäldchen von Libanon) 5000 bis 6000 Jahre alte Stamme von 5 bis 6 m Durchmesser. Abendröte.” *Csontváry dokumentumok I.* 45.: így szól a kép leírása: „A Zarándoklat a cédrusokhoz az arabok évenként augusztusban zarándokló ünnepélyt rendeznek a cédrusokhoz – a cédrusok azok a fák, melyeknek tövében a nyarat töltöttem.” Az 1908-as budapesti magyar katalógusban szereplő címet használtuk e dolgozat címéül.
- <sup>5</sup> BELON, Pierre (Petrus Bellonius): *De admirabili operum antiquorum et rerum suspicendarum praestantia*. Parisiis, 1553.; *De arboribus coniferis, resiniferis...*, Parisiis, 1553; MOLNÁR János: *A régi jeles épületekről kilentz könyv*. Nagyszombat, 1760. 65; VÖRÖSMARTY Mihály: *Tündérvölgy, Összes verse*, Budapest, 1955. 210.
- <sup>6</sup> KOVÁCS Péter – KOVALOVSKY Márta: *A mi XX. századunk*. Kiállítási katalógus, Székesfehérvár, 1999. Az 1963-as székesfehérvári Csontváry-kiállítás tette ismertté a festményt, jóllehet korábban is kiemelten foglalkozott vele KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra*. Budapest, 1926. 101–106, RABINOVSKY Máriausz: Csontváry. *Új Szín*, 1931, 1. sz. 39–44. közölte YBL Ervin Csontváry-albuma (1958). Az utóbbi album képeinek nézegetése közben, 1959–60 körül, számomra egyetemi kollégám, Dávid Ferenc lelkes magyarázata ajándékozta ezt a témát. Köszönet érte!
- <sup>7</sup> SZABÓ, J.: „Cedrus aeternitatis hieroglyphicum”. Iconology of a Natural Motif. *Acta Historiae Artium*, Tomus XXVII. Fasciculi 1–2. Budapest, 1981. 1–127, további irodalommal.
- <sup>8</sup> Lugalbanda eposza, ford.: KOMORÓCZY Géza. *A sumer irodalom kistükré*, Budapest, 1983. 152.
- <sup>9</sup> Köszönetet kell mondanom Komoróczy Gézának, aki e témám szempontjából felbecsülhetetlen filológiai adatra felhívta a figyelmemet. A cikk adatai: CIVIL, M.: Early Dynastic Spellings. In: *Oriens Antiquus* 22, 1983. 1–5. 2 skk. hurin / eren: 1. sasféle, 2. cédrus. Így egy korábbi Komoróczy fordítás (Fénylő ölednek ... 2. kiadás 151 skk) szövegében az Enki sasfája kifejezés Enki cédrusfajaként is érthető. A Lugalbanda eposz irod.: WILCKE, C.: *Das Lugalbanda-Epos*. Wiesbaden, 1969. 3, 49, 93–95. (itt még régi fordításban), AFANASJEVA, V. K.: Lugalbanda, Sumerszkoje szkazanyije. Obeliszsk szvobodi. *Vosztocsni almanach*. V. Moszkva, 535–551. II.
- <sup>10</sup> Csontváry és a Biblia kapcsolatáról vö. *Csontváry emlékkönyv ...és Csontváry dokumentumok II.* A Gerlőczy-féle Csontváry kézirat Romváry Ferenc olvasatában. Budapest, Új Művészet Kiadó, [1996.] 169, valamint *Csontváry dokumentumok I.* 100, 101, 143.
- <sup>11</sup> *Csontváry dokumentumok I.* 49–50, 76; *Csontváry dokumentumok II.* 102, 103, 175.



- <sup>12</sup> SZÉCHENYI I.: *Hitel*. Pest, 1830. Újabb kiadása: *Összes művei* I. Budapest, 1904. Csontváry reflexiói: vö. *Csontváry emlékkönyv* i. m. 42, 44–46, 47, 56, 57, 87; *Csontváry dokumentumok* II. 12/b tétel.
- <sup>13</sup> ADY Endre *Összes versei*. Budapest, 1956. II. 144. (Élet helyett órák, Énekek éneke így énekellek), I. 117. (Az ős Kaján), 7. (Góg és Magóg fia vagyok én). 87, (A platánfa álma), 34. (Ihar a tölgyek között), I. 18. (Ima Baal istenhez), I. 26. (Sírás és Életfa alatt), I. 167. (Ahol Árgyirus alszik). Gulácsy Lajos kéziratai. OSzK Kézirattár 124/123. Közölve: GULÁCSY L.: *Pauline Holseel. Regény*. Budapest, Ferenczy Kiadó, é.n. 24–25. FÜST Milán: *A magyarokhoz. Válogatott versei*. Budapest, 1934. A Nyugat kiadása, 55–56.
- <sup>14</sup> FÜLEP L.: Németh Lajos: „Csontváry művészete” című doktori értekezésének vitája, opponensi vélemény, i. m. 485–487.
- <sup>15</sup> FÜLEP Lajos: *Műkedvelők bővedje. Ars Una*, 1923. Új kiadás: FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Bp. 1976. 399–405.
- <sup>16</sup> FÜLEP Lajos: Csontváryról hangszalagon. *Kortárs*, 1963. Új kiadás: FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Bp. 1976. 621.
- <sup>17</sup> VOSSLER, Karl: *Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung* I–IV. Heidelberg, 1907.
- <sup>18</sup> FÜLEP: Németh Lajos ... i. m. 487.
- <sup>19</sup> NÉMETH LAJOS: *Baalbek*. Budapest, 1981.
- <sup>20</sup> OESTERLEY, W.O.: *The sacred dance*, Cambridge 1923; PROUDHOMMEAU, G.: *La danse grecque antique*, Paris 1965, Van BAAREN, TH.P.: *Selbst die Götter tanzen (Sinn und Formen des Tanzes in Kultur und Religion)*, Gütersloh, 1966; GRINNER, R.: *The Revived Greek Dance. Its Art and Technique*, London, 1933, 1936, 1944.
- <sup>21</sup> LEVEQUE, J.: *L'art et la revolution française*. Neuchâtel 1987. – BURDA, H.: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*. München, 1967. – KOVÁCS K.: A romok költészete. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásai tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 1977/3–4. 139–146.
- <sup>22</sup> POWELL, C.: *Turner in the South...* New Haven–London, Yale University Press, 1987. fig. 61.
- <sup>23</sup> Vö. FISCHER, O.: Ludwig von Hofmann. Bielefeld und Leipzig, 1903.
- <sup>24</sup> *Pan* (Berlin) IV. (1898) I–II. 14 (Max Klinger fejléc) *Der Jugend* (München) II. (194) 35. sz. címlap II. (1904) 38. címlap, *Ver Sacrum* I. (1898) 3. sz., IV. sz. – 16. (François Corabin: A szerpentin táncosnő.) – *Die Kunst für Alle*, 1901–1902 évf. 419. Wilhelm Volz: *Nimfák felvonulása és tánca*, 471. (F.A. v. Kaulbach *Bacchánssnők*), 1906. évf. 422. (Ludwig von Hofmann *Dionysosi menet*)
- <sup>25</sup> Hollósy Simon: *Táncoló lányok az erdőszélen*, 1895 körül. o. v. 151×200 cm. Magyar Nemzeti Galéria tul.
- <sup>26</sup> Vö. SZABADI Judit: A magyar szecesszió művészete. Festészet, grafika, szobrászat. Budapest, 1979. XXVII, valamint 140, 235, 264, 312, 315. sz. képek.
- <sup>27</sup> Elképzelhető, hogy Csontváry az Urániában látta és hallotta 1901-ben Pekár Gyula: A Táncz című előadását, melyhez az ókor, középkor, XVI–XVIII. század és a magyarság táncait híres magyar színésznőkkel és tánckarokkal filmre vette Zsitkovszky Béla. Irod.: *Képes Folyóirat*, II. évf. 1901. 267–271. – MOLNÁR I.: Zsitkovszky Béla a magyar film úttörője. *Filmkultúra*, 1961. 9. sz. 112–132.
- <sup>28</sup> KÁLDY Gyula: A régibb és újabb magyar táncokról. 1567–1848. *A Magyar Történeti Társulat felolvasásai*. II. (1896) – Magyar táncok. In: *Pallas Lexikon* XII. 1896. 183–185.
- <sup>29</sup> KÁLDY i. m.
- <sup>30</sup> KÁLDY i. m.
- <sup>31</sup> RÉTHEI PRIKKEL M.: *A magyarság táncai*. Budapest, 1924. 1–2, 99. – Feszty Árpád körképe: *A magyarok bejövetele. Magyar Kereskedelmi Közlöny*, Budapest, 1899.
- <sup>32</sup> ZICHY István: *A magyarság őstörténete és műveltsége a honfoglalásig*. Budapest, 1923. 15.
- <sup>33</sup> Zichy István bemutatkozó kiállítása. 1906. április: Budapest, Múbarátok köre. *Hunor és Magyar*, kőrajz, Múcsarnok 1909. Irodalom: *Modern magyar litográfia 1890–1930*. Miskolc, 1998. Miskolci Galéria, kat. 143. sz., 117. kép; GELLÉR Katalin: Szecessziós művészi litográfiák, i. h. 63. skk. – *Szekely Bertalan (1835–1910) kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1999. szeptember – 2000. január 30, szerk. BAKÓ Zsuzsa. Budapest, 1999, kat. 191–200. sz. (HESSKY O.).
- <sup>34</sup> Vasárnapi Ujság, 1906. 238–239.
- <sup>35</sup> MUYBRIDGE, E.: *The Human Figure in Motion*. New York, 1955. Előszó: Robert Tait.
- <sup>36</sup> *Csontváry dokumentumok* II. 202.

Tímár Árpád

## **FORRÁSKRITIKAI PROBLÉMÁK A CSONTVÁRY-KUTATÁSBAN**

Csontváry Kosztka Mihály Tivadar életével és munkásságával a halála óta eltelt nyolc évtizedben nagyon sokan és sokszor foglalkoztak, a róla szóló irodalom hatalmas terjedelművé vált, monográfiák, szakcikkek sora mellett szinte már áttekinthetetlenül sok alkalmi írás, kiállításkritika, évfordulós megemlékezés és vitacikk is megjelent. Feltűnő azonban, hogy ezeknek az írásoknak nagy részében fel sem vetődik az a kérdés, hogy vajon mi az, amit bizonyosan tudunk Csontváryról, mi az, amit dokumentumokkal, hiteles forrásokkal is alátámaszthatunk. A köztudatban élő Csontváry kép egyre színesebb, egyre érdekesebb, egyre inkább a különbségek, furcsaságok, a bizarr anekdoták kerülnek előtérbe, s ennek éppen az az oka, hogy a cikkek egymásra épülnek, egymásból táplálkoznak, sokszor rá is licitálnak egymásra, anélkül hogy a tetszetős történetek eredetét megvizsgálnák.

Kétségtelen tény, hogy a Csontváry életére és munkásságára vonatkozó megbízható források száma nagyon csekély, ez azonban nem menti fel a tudományos igényű kutatást az alól a megkerülhetetlen kötelessége alól, hogy időről időre visszanyúljon az eredeti forrásokhoz, s azokat újra és újra a vizsgáldás tárgyává tegye.

A szigorúbb kritériumoknak megfelelő források a következők:

- fennmaradt néhány hivatalos okirat: anyakönyvi kivonat, gyógyszerész diploma, tagsági igazolvány stb.

- fennmaradtak Csontvárytól származó írások, nyomtatott formában, ezeket még Csontváry publikálta élete különféle korszakaiban. Az első csoportba a korai újságcikkek, a másodikba a kiállítási katalógusok, a harmadikba a tízes években megjelent kiáltványok tartoznak.

- fennmaradtak továbbá autográf Csontváry kéziratok, ezek is három csoportra oszthatók: a) levelek és levélfogalmazványok, b) önéletrajzi feljegyzések, fogalmazványok, töredékek és c) jegyzetfüzetek.

- fennmaradtak továbbá olyan, Csontváry működésével egyidejű sajtó-megnyilvánulások, amelyek elsősorban Csontváry kiállításaira, katalógusaira és kiáltványaira vonatkozó kritikákat, reflexiókat tartalmaznak.<sup>1</sup>

Természetesen más és más problémák vetődnek fel mindegyik dokumentumcsoportnál, ha a legszigorúbb forráskritikai szempontokkal közelítünk hozzájuk.

A nyomtatott formában fennmaradt Csontváry írások első csoportjának viszonylag szerény a forrásértéke. Csontváry még művészi tevékenysége megkezdése előtt írt egy sor újságcikket, ezek vidéki lapokban jelentek

meg, helyi ill. szakmai – gyógyszerészeti – témákról szólnak. Forrásként életének korai szakaszához adnak adalékokat, s bár itt művészetről még nincs szó, személyiségének, habitusának számos jellemvonása már ekkor is jól kitapintható. A források száma egyébként ezen a területen bővült leginkább az utóbbi időben, feldolgozásuk, értelmezésük bizonyára kínál még újabb lehetőségeket.<sup>2</sup>

Csontváry művészetének kutatása szempontjából kitüntetett jelentőségük van a második csoportba tartozó dokumentumoknak, a Csontváry életében rendezett vagy tervezett kiállítások katalógusainak. Jelenleg négy ilyen ismerünk. A sajtóviszhangból úgy tűnik, hogy az 1905-ös budapesti kiállításnak is volt valamilyen nyomtatott, rövid programot és talán műlistát is tartalmazó meghívója vagy katalógusa.<sup>3</sup> Ebből azonban eddig egyetlen példány sem került elő. Ismerjük viszont az 1908-as és 1910-es budapesti kiállítások katalógusát, fennmaradt továbbá egy francia és egy német nyelvű katalógus is.<sup>4</sup> A bennük található szövegek és műtárgylisták feltehetően közvetlenül a művésztől származnak, így ezek tekinthetők minden Csontváry-kutatás leghitelesebb forrásainak, legmegbízhatóbb kiindulópontjainak.

E katalógusok két kérdéskörben adnak igen fontos információkat, egyrészt Csontváry életrajzának, másrészt a hiteles művek jegyzékének összeállításához szolgáltatnak adalékokat. Az 1908-as katalógusban található ugyanis Csontváry egyetlen, még életében megjelent önéletrajza, az ún. kis önéletrajz, mely felsorolja pályafutásának legjelentősebb eseményeit, fordulóit, másrészt mind a négy katalógusban van címet, évszámot, néhol méretet is feltüntető műtárgylisták, ezek alapján összeállítható azoknak az alkotásoknak a köre, amelyeket Csontváry kiállításra érdemesnek tartott, tehát egyértelműen a magáénak vallott. A katalógusokban közölt képcímek és az évszámok nagyjából megegyeznek egymással, a címek nagy többsége szinte teljes biztonsággal köthető valamely ma is ismert alkotáshoz. A megadott évszámokat is el kell fogadnunk, tekintve, hogy semmilyen más forrásból eredő adatunk sincs a képek keletkezésének idejére. A katalógusokban felsoroltak képezik tehát a Csontváry életmű vitathatatlanul hiteles magját, ehhez kell hasonlítani, ehhez kell mérni minden később előkerült művet.

Megjegyzendő viszont, hogy egy-egy katalógus megléte önmagában még nem bizonyítéka annak, hogy a kiállítás meg is valósult. Az, hogy Berlinben – az elkészült katalógus ellenére – nem volt Csontvárynak kiállítása, köztudott, maga Csontváry is szóvá tette, hogy terve megghiúsult.<sup>5</sup> Párizsi kiállítását viszont élete legnagyobb sikereként emlegette, még meg is nevezett egy kritikust,<sup>6</sup> aki – állítása szerint – úgy nyilatkozott: „minden a világon létező festmény túl van szárnyalva”. Az kétségtelen, hogy van egy francia nyelvű katalógus, amely a kiállítás pontos helyét és idejét is közli, a probléma azonban az, hogy jelenleg egyetlen Csontvárytól független forrást sem ismerünk, amely azt bizonyítaná, hogy valóban volt ilyen tárlat.

Nem az a gond tehát, hogy nem került elő Pierre Veber írása<sup>7</sup> a Newyork Heraldból – ezt többen, többször keresték –, hiszen értelmezhető Csontváry állítása úgy is, hogy szóbeli közlésre hivatkozik, hanem az, hogy egyetlen más kritikát, egyetlen kishírt sem ismerünk, amely a kiállításra utalna. A budapesti napilapok rendszeresen beszámoltak minden magyar vonatkozású párizsi eseményről, híres és kevésbé híres festők kiállításairól is, Munkácsytól, Rippl-Rónaitól Tornai Gyuláig, Szikszay Ferencig és a Matisse körében kiállító neósokig számos példát említhetünk. 1907-ben a kiállítás feltételezett időpontjában azonban a legapróbb híradás sem található a pesti lapokban Csontváry „sikeréről.” A párizsi napilapokat sajnos nem ismerem, lehet, hogy azokban van nyoma a kiállításnak, jó lenne, ha egyszer valaki utánajárna az ügynek. Ha ugyanis valójában nem volt kiállítása Csontvárynak Párizsban,<sup>8</sup> akkor nem lehet kizárni azt a feltételezést, hogy ez a „siker-történet” csupán Csontváry önmítoszépítésének egyik eleme.

Van mit tennie a forráskritikai vizsgálódásnak a Csontvárynak tulajdonított autográf kéziratokkal kapcsolatban is. Az első, joggal felvethető kérdés az, hogy az iratokon található kézírásváltozatok egy kéztől származnak-e, s ha nem, bizonyítható-e, hogy ezeknek legalább egyike valóban Csontváry kézírása. A leveleken látható kézírás-változatok – bár jelentős különbség van köztük – tekinthetők egy kéztől származónak, ugyanez a kézírás található az önéletrajzi töredékeken is, más típusúnak látszik viszont a jegyzetfüzetben látható kézírás. A levelekben lévő eltérések könnyen magyarázhatók, hiszen a legkorábbról ismert, 1882-es német nyelvű levelet több évtized választja el az 1919-nyarán írt utolsó ismert levelezőlaptól.<sup>9</sup> Ha a leveleket kronológiai sorrendbe rakjuk, a fokozatos változás nyomon követhető. Leginkább a korai német levél lóg ki a sorból, de ez magyarázható az időbeli távolságon kívül azzal is, hogy feltehető, Csontváry az iskolában először németül tanult meg írni, s német levelében később is a múlt század közepén tanított német kézírásmintát követte.

Az, hogy a leveleken látható kézírás Csontvárytól származik, egyértelműen bizonyítható. Ismerünk ugyanis négy olyan – aláírt, elküldött – levelet, amelyek hitelességéhez semmi kétség sem férhet.<sup>10</sup> Ezek a levelek Koronghi Lippich Elek hagyatékából – minisztériumi tevékenysége idejéből származó hatalmas művészlevél-anyag részeként – közvetlenül a Széchényi Könyvtár Kézirattárába kerültek a 20-as években. Eredetük és eredetiségük tehát vitathatatlan.<sup>11</sup>

A jegyzetfüzet ettől eltérő írásképre eddig senki nem próbált magyarázatot adni.

Megjegyzendő, hogy a gyakran idézett, hivatkozott levelek közül nem mindegyiknek ismerjük az autográf eredetijét. Nem ártana különválasztani, ezek közül melyek tekinthetők hitelesnek, s melyeket kell inkább a kávéházi folklór körébe utalni. Feltehető például, hogy soha senki nem látta – a rájuk hivatkozók sem – a Hollósynak, a Ferenc Józsefnek, vagy a

bécsi külügyminiszternek állítólag elküldött híres táviratok, ill. levelek eredeti példányát.

Az autográf kéziratok második – önéletrajzi – csoportjával kapcsolatban is megfogalmazható néhány probléma. Az első és legnagyobb gond az, hogy a legfontosabb forrásként funkcionáló ún. „nagy önéletrajz” eredeti, autográf változata elveszett vagy legalábbis hosszú ideje lappang. Lehel Ferenc még ismerte és használta a szerinte mintegy két ívnyi kéziratot, melyből bőségesen idézett is Csontváry-könyveiben. A kézirat első, a szorosabb értelemben vett önéletrajzot tartalmazó részét teljes terjedelmében először a Csontváry-émlékkönyvben közzétették, Gerlóczy Gedeon megjegyzése szerint „az elveszett eredetiről régebben készült másolat alapján”.<sup>12</sup> Hogy mikor készült a másolat, mikor és hogyan veszett el az eredeti, erről itt nem tudunk meg semmit.<sup>13</sup> Ami megmaradt autográf kéziratként, az inkább csak ezen önéletrajz töredékes, kusza fogalmazvány-halmazának tekinthető. Ebben egy-egy eseménynek, életrajzi mozzanatnak néha több megfogalmazási kísérlete is megtalálható, más fontos részletekről viszont nem maradt egyetlen töredék sem. Vannak tehát a nagy önéletrajznak olyan részei, amelyeket alá tudunk támasztani autográf kéziratokkal, vannak részek, amelyeket nem. A kérdés az, hogy ilyen körülmények között tekinthetjük-e a nagy önéletrajz gépelt változatát nagyjában és egészében hiteles Csontváry szövegnek. Mindenesetre jó lenne, ha minél több fogalmazvány-töredék kerülne még elő, ill. publikálnák az eddig nem hozzáférhetőket, lehet, hogy végül minden fontosabb életrajzi mozzanatnak lesz autográf alapja.<sup>14</sup>

A következő vizsgálandó kérdés az, hogy elfogadjuk-e Csontváry valamennyi kijelentését igaznak. Ideális az lenne, ha a legfontosabb információkat valamely Csontvárytól független forrás alapján is igazolni tudnánk, ha Csontváry állításait meg tudnánk erősíteni. Erre természetesen nagyon kevés esély van. Lehetnek persze érveink, amelyekkel az önéletrajz egy-egy részletének hitelességét alá tudjuk támasztani. Különösen élettörténetének eleje, gyermek- és ifjúkorának szinte már-már irodalmi rangú leírása hat közvetlen élményből fakadónak, őszintének, meggyőzőnek, Pilinszky János jellemzése szerint ezek a „mondatok telve [vannak] érzékletességgel, zseniális finomsággal, plaszticitással.”<sup>15</sup> Későbbi kalandos történeteivel kapcsolatban sem ismerünk olyan forrást, amely Csontváry valamelyik lényeges állítását egyértelműen megcáfolná. Sőt van olyan információ is a szövegben, amelyet korábban tévedésnek minősítettek, utóbb azonban Csontváry állítása igazolódott, előkerült például Yartin mindkét Csontváry által említett írása.

Kérdés persze, hogy ha elfogadjuk hitelesként azokat az információkat, amelyek családjára, gyermekkorára, későbbi életkörülményeire: iskoláira, lakóhelyeire, művészeti tanulmányaira, motívumkereső utazásaira, képeinek keletkezési helyeire utalnak, akkor kételkedhetünk-e például a párizsi kiállítás létében vagy az égi kinyilatkoztatás megtörténtében?



De természetesen fordítva is megközelíthetjük a kérdést, vajon akár-hány hitelesnek bizonyuló adatból vagy igazolható eseményből következik-e, hogy Csontváry minden állítása igaz?

Vannak persze olyan életrajzi tények, amelyek művészete szempontjából nem igazán jelentősek. Jelenlegi ismereteink alapján nem tudjuk sem bizonyítani, sem cáfolni például, hogy megtörtént-e az a hősie kaland, amelyet a szegedi árvízzel kapcsolatban mesél el. De ezen talán semmi sem múlik. Azt, hogy gyermekkorában láthatott üstököst, már igazolták, de nyilván ennek sincs nagyobb jelentősége. Fontosabb lenne viszont, ha a művek keletkezési körülményeire, helyszíneire, a fantasztikus távlatokat átívelő utazásokra, vagy a párizsi kiállításra vonatkozó bizonyítékokat találnánk.

Az önéletrajzban megemlített események közül azonban egyet – az ún. elhívás-történetet – mindenképpen érdemes közelebbről is megvizsgálni, egyrészt azért, mert ennek az eseménynek egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a Csontváryról szóló írások, másrészt ez a történet – anélkül, hogy más forrásokra kellene támaszkodnunk – a Csontváry által előadott formájában is elemezhető.<sup>16</sup>

Figyelemre méltó, hogy míg korábban több tekintélyes szerző – így például Kállai Ernő, Lyka Károly, Farkas Zoltán, Elek Artúr vagy Vaszary János<sup>17</sup> – úgy próbált felépíteni valamilyen Csontváry képet, hogy abban nem szánt szerepet, nem tulajdonított jelentőséget az „elhívás-történet”-nek, addig napjainkban mind a szakirodalomban, mind a köztudatban élő Csontváry-képnek ez a feltételezett isteni sugallat lett a legfontosabb eleme, mindent eldöntő, meghatározó tényezője.

A feltételezett eseménnyel kapcsolatban az első jogos kérdés az lehet, hogy vajon valóban megtörtént-e ez a csodás esemény a Csontváry által megjelölt időpontban, 1880-ban, vagy csupán később kitalált, utólagos magyarázatként született a történet pályaválasztása – ill. pályamódosítása – indokolásaként.<sup>18</sup> Ha ugyanis valóban hallott Csontváry 1880-ban égi szöveget, akkor annak lehetett szerepe abban, hogy festővé vált,<sup>19</sup> ha viszont a történetet élete vége felé konstruálta, akkor ez is csupán önigazolásának, önmítoszépítésének egyik eleme.

A kérdés tehát az, hogy vannak-e érveink, amelyekkel az egyik vagy a másik változatot valószínűsíthetjük. Fel kell vetnünk először azt, hogy van-e valamilyen egykorú – természetesen csak közvetett – bizonyítékunk arra, hogy ez az isteni szózat elhangzott. Ilyen csodaszerű élmények esetében többnyire az szolgál „bizonyítékul”, hogy a környezet észreveszi a lelki elragadtatás külső jeleit, és/vagy az átélő közvetlenül a látomás után beszámol élményeiről. Ilyen szemtanúkról, ill. beszámolókról Csontváry esetében nem tudunk. Sőt maga Csontváry meséli el – kissé körülményesen magyarázkodva –, hogy ő korábban nem beszélt senkinek látomásáról.<sup>20</sup> Ez persze önmagában még nem dönti el a kérdést, meg kell vizsgálnunk azt is, hogy milyen érvek szólnak az utólagos konstrukció feltételezése mel-

lett. Ehhez Csontvárynak a tízes években leírt beszámolóját – pontosabban tucatnyi változatát, megfogalmazási kísérletét – kell közelebbről megvizsgálnunk.

Sokszor és többféleképpen leírja ugyanis Csontváry, hogy mit hallott Iglón 1880. október 14-én 3 órakor, amikor az égi szózat – állítása szerint – elhangzott.

Ha abból indulunk ki, hogy a fennmaradt töredékek, fogalmazványok csak előzményei az „önéletrajz” véglegesnek tekinthető, viszonylag folyamatos, összefüggő tisztázatának, amelyet Lehel még eredeti, autográf formájában látott, akkor Csontváry végső megfogalmazása így szólt: „Te leszel a világ legnagyobb (–) festője, nagyobb Raffaelnál. – A legnagyobb szó után a következő szót nem értettem meg; kértem az ismétlését, de az nem ismétlődött meg.”<sup>21</sup> Lehel néhány bekezdéssel később magyarázatokat is fűz ezekhez a mondatokhoz: „Te leszel a világ legnagyobb (–) festője.» A (–) fölé pedig utólag ceruzával e szót írta »napút«, ami plein airt jelent. (Csontváry ugyebár nem érthette meg a sugallat idegen szavát, mert akkor még nem tudhatta, hogy mi a plein air. A plein airt azután »napszín«-re magyarította, végül mégis *napútban* állapodott meg.)”<sup>22</sup>

Az önéletrajz gépelt változatát a *Csontváry-émlékkönyv*-ben így publikálták: „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél.” S lábjegyzetben közlik: „A »legnagyobb« szó után Csontváry az eredeti kéziratban üres helyet hagyott, s utólag írta be a »napút« szót.”<sup>23</sup> A gépelt változatra hivatkozva viszont mind Németh Lajos, mind Pertorini Rezső így idézi a mondatot: „Te leszel a világ legnagyobb napút (plein air) festője, nagyobb Raffaelnél.”<sup>24</sup>

Az előzménynek tekinthető töredékes fogalmazványokban egész sor további változat található. A Mezei Ottó közétette forrásokban a következők olvashatók: „1880-ban okt. 14-én akkor amikor érthetetlen módon egyszerre a plein-air rajz titkához jutottam,...” – „...Te leszel a világ legnagyobb (–) festője nagyobb Raffaelnál. Egy szót azonban nem értettem...” – „Egy kétéves gyermek közeledik felém rajzónnal s egy darabka papírt kér a rajzolásra... 1880. október 14-én du. 2 és 3 óra között... hátulról hangot hallok: Te leszel a világ legnagyobb x festője nagyobb Raffaelnál. Az x szót nem értettem ...” – „Te leszel a világ legnagyobb plein-air élet festője nagyobb Raffaelnál.” – „Ez volt a célja a Pozitívumnak amikor engem 1880-ban megajándékozott plein-air rajztudással és kötelezett szóbeli kinyilatkoztatással, hogy én leszek a világ legnagyobb plein-air festője nagyobb Raffaelnál s nekem ebben az értelemben fejlődöm kellett...” – „Ami pedig a dicsőséget illeti 1880-ban jött égi rendelet mely szerint világfestőnek kell lennem s a világ legnagyobb problémáját meg kell festenem...” – „1880.okt 14-én du. 3 órakor egy láthatatlan hang szólalt meg: Te leszel a világ legnagyobb – plein-air festője nagyobb Raffaelnál.”<sup>25</sup>

A Romváry Ferenc közölt forrásokban is hasonló variációk olvashatók: „... egy őszi napon plein air rajztudással lepett meg a végzet azzal a ki-

nyilatkoztatással értelmesen magyarul mondva Te leszel a világ legnagyobb festője nagyobb Raffaelnél. – a legnagyobb szó után következőt nem értettem meg – s kértem az ismétlését – de ez nem ismétlődött meg.” – „... e rendelet szerint reám hárult a feladat, hogy a világ legnagyobb munkáját fejlesszem ki nagyobbbat Raffelnél.” – „Te leszel a világ legnagyobb <plainair> festője...”<sup>26</sup>

Ezekben a változatokban tehát három alaptípus variálódik: „te leszel a világ legnagyobb festője, nagyobb Raffaelnél”, „te leszel a világ legnagyobb napút festője, ...” és „te leszel a világ legnagyobb plein air festője, nagyobb Raffaelnél”. Az utóbbi két változatot Csontváry többnyire úgy írta le, hogy kihagyta a kulcsszó – a napút, ill. plein air – helyét, mondván: „a legnagyobb szó után a következő szót nem értettem meg...”. Nyilván úgy vélte, hogy az élmény hitelességét ezzel a dramatizálással támaszthatja alá legjobban, azaz úgy tett, mintha az eseményt egyidejűleg dokumentálná, leírta először a hiányos szöveget, majd később pótolta a hiányzó szót. Már ez a naiv igyekezet is kissé gyanút keltő, hiszen a lejegyzés 30–35 évvel az esemény megjelölt időpontja után történt meg. Nekem tehát úgy tűnik, hogy itt nem egyszerűen a nagy élmény – mégpedig az egyszeri, a felejthetetlen, a döntő, a mindent meghatározó, az egész életre kiható élmény – leírásáról van szó, hanem valami bonyolult spekulációról, valami olyan konstrukcióról, amelynek a célja ugyan világos és egyértelmű, de elemei önmagukban nem mindig értelmesek, összefüggéseik nem mindig logikusak.<sup>27</sup>

Érdemes tehát tartalmilag is megvizsgálni a háromféle kijelentéstípust. Az a változat, hogy „te leszel a világ legnagyobb festője, nagyobb Raffaelnél” teljes mértékben elfogadható lenne hiteles szöveggént. Elképzelhető, hogy egy ilyen mondatot „halljon” Csontváry 1880-ban, hiszen ez azt a 19. század második felében Magyarországon még töretlen, hagyományos értékrendet képviseli, mely szerint az esztétikai-művészettörténeti hierarchia csúcsán Raffaello művészete áll. Csontváryt azonban nyilvánvalóan nem elégítette ki ez a szerényebb megfogalmazás.

Nem ennyire logikus, nem ennyire értelmes viszont a másik két változat. Egyrészt önmagában is nehezen értelmezhető egy olyan kijelentés, amely Raffaellt és a plein airt kapcsolatba hozza: lehet valaki a világ legnagyobb plein air vagy napút festője – ha ez egyáltalán eldönthető és kimondható így – de akkor nem sok értelme van a Raffaellohoz való hasonlításnak. (Azoknak a művészeknek, akik tisztában voltak azzal, hogy mi a modern művészeti törekvések lényege a századfordulón, eszükbe se jutott, hogy Raffaellohoz hasonlítsák vagy mérjék magukat.)

Másrészt ilyen kijelentést bizonyosan nem „hallhatott” Csontváry 1880-ban Iglón, a kulcskifejezést ugyanis nem ismerte (saját bevallása szerint sem), ez a közlés csak úgy lenne elképzelhető, ha feltételezzük, hogy a Tátra aljában valóságosan – nem pusztán szubjektív élményként – hangzott el a szózat, mégpedig egy olyan felsőbbrendű lény megnyilvánulása-

ként, aki naprakész információkkal rendelkezett a legújabb franciaországi festészeti törekvésekről, tehát Csontvárytól függetlenül tudta, mit jelent a *plein air*.<sup>28</sup>

A variációk az én értelmezésem szerint arról tanúskodnak, hogy Csontváry kereste az általa fontosnak tartott esemény leírásának legjobbnak, legpontosabbnak vélt – vagy talán mondhatjuk azt is: leghatásosabb – megoldását. De ezek a leírások – a bizonytalanság, a többféle formai és tartalmi változat következtében – végül is sokkal inkább az utólagos konstrukció<sup>29</sup> mellett szólnak, nem igazolják kellő meggyőző erővel az élmény hitelességét. Egy ennyire fontos, mindent meghatározó eseményre nem lehet ennyiféleképpen emlékezni.

Mindebből természetesen csupán az következik, hogy a szigorúbb forráskritikai vizsgálódások eredményei nyomán szerényebb, kevésbé érdekes, kevésbé színes pályaképet kellene Csontváryról rajzolnunk, legalábbis a tudományos kutatás keretein belül – a nagyközönség körében élő Csontváry-kép megváltoztatására nyilván nincs semmi esély –, de ez Csontváry alkotásainak esztétikai értékén, művészettörténeti rangján semmit se változtatna.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Megjegyzendő, hogy Lehel Ferenc monográfiáit nem sorolhatjuk a szigorúbb értelemben vett, elsődleges források közé – bár gyakran így emlegetik, s a Csontváryra vonatkozó „ismeretek” nagy része valóban tőle származik –, minthogy Lehel információinak eredetét az esetek nagy többségében nem jelöli meg, s a bőven idézett „önéletrajz” hitelessége nem ellenőrizhető.

<sup>2</sup> HANN Ferenc: A gácsi patikus. Ismeretlen dokumentumok Csontváryról. Palócföld, 1973. 3. sz. 25–27. HANN Ferenc: Csontváry gácsi éve. *Ars Hungarica*, 1976/1. 137–146. Kosztka Tivadar cikke a Nógrádi Lapok és Honti Híradóban. *Csontváry-emlékkönyv*. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette NÉMETH Lajos. Bp.[1976.] 38–40. MEZEI Ottó: Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége 1884–1891 között. *Művészet*, 1979. jan. 2–9. Válogatás a Gácson írt újságcikkekből. *Csontváry-dokumentumok I.* (Szerk. MEZEI Ottó) [Bp. 1995.] 29–44.

<sup>3</sup> Lásd ehhez a Kézdi Kovács László 1905-ös kritikájáról írottakat. TIMÁR Árpád: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. I. 1905–1910. *Ars Hungarica*, 1995/1. 45–62. (46–47. lap, 15–16. jegyzet)

<sup>4</sup> Mind a négy katalógus szövege megtalálható a Corvina Kiadó kiadványában: *Csontváry-emlékkönyv*. 42–43. 115–122.

<sup>5</sup> „Később kísérlet történt, hogy Bécs és Berlinben ez a dolog méltó helyen kiállítható legyen, de ez a terv a vállalkozó hűtlensége miatt abba maradt.” *Csontváry-emlékkönyv* 97.

<sup>6</sup> Az 1908-as katalógus-előszó a „Newyork Herald kritikusa”-ként említi a nyilatkozót, (*Csontváry-emlékkönyv* 43.), de Csontváry önéletrajzi feljegyzés-töredékeiben a kritikus neve is szóba kerül: „Páris kiváló lángeszű írója, Pierre Weber, a New York Herald kritikusa azt mondja, hogy ez a munka túlszárnyalta a világot, de a kritikus részletekbe nem bocsájtkozott.” (i. m. 92.)

<sup>7</sup> Pierre Veber személyéről és cikkének felkutatására tett erőfeszítésekről lásd: NÉ-

METH Lajos: Csontváry Kosztká Tivadar. Bp. [1970.] 181–182. 261. valamint SZABÓ Júlia: Csontváry utazásai elődök és kortárs festők utazásai tükrében. *Ars Hungarica*, 1993/1. 95–96. 99–100.

<sup>8</sup> Ennek a hipotézisnek a megfogalmazása kifejezetten provokatív célzatú, azt szeretné kikényszeríteni, hogy valaki dokumentumokkal bizonyítsa be, a kiállítás valóban megvalósult. A meglétét egyébként sokkal könnyebb bizonyítani – erre egyetlen korabeli hiteles kishír elegendő lenne –, mint azt, hogy nem volt. A híradások hiánya ugyanis önmagában nem elegendő.

<sup>9</sup> Mindkettő, valamint két 1914-es levél fakszimile reprodukciója is megtalálható a *Csontváry- emlékkönyv* 288. lapját követő képmellékletekben. Az 1903-as, Haranghy Györgyhöz írt levél fakszimilét közölték a *Műterem* 1958/2. számában, s több levél fotója megtalálható ROMVÁRY Ferenc most megjelent könyvében is. (Csontváry Kosztká Tivadar. Pécs, 1999.)

<sup>10</sup> Döntő fontosságú lehetne a Keleti Gusztávhoz írt levelek ismerete is, ezek fakszimile változatát azonban eddig még sehol sem közölték.

<sup>11</sup> A leveleket először PERTORINI Rezső közölte (Csontváry patográfiaja. Bp. 1966. 88–96.), majd a *Csontváry- emlékkönyv*-ben is megjelentek, (i. m. 44–51.) Más kérdés, hogy e négy levél közlésekor a szövegbe több apró hiba – félreolvasás – is belekerült. Erdemes tehát időnként a *közölt* kéziratokat is újból elővenni. Van, ahol csak egy-két betűnyi az eltérés: pl. a vártuk-ból vártunk lett; van, ahol már értelmet változtató: az Isten rendeletéből rendeltetése lett; s van, ahol kifejezetten félrevezető a hibás olvasat: az Aranyas szálló a Baross téren volt, ez más források alapján is igazolható, Csontváry is így írta, a közlők azonban Szarvas térnek olvasták.

Azt sem vette észre eddig senki, hogy a negyedik levél nem Lippichnek íródott, hanem feljebbvalójának, a kultuszminiszternek. Ez már a megszólításokból is egyértelműen kiderül. (Lippich ugyanis – miniszteri osztálytanácsosként – méltóságos úr volt, kegyelmes úrnak Csontváry csak a kultuszminisztert vagy Tisza István miniszterelnököt szólította leveleiben, levél-fogalmazványaiában. A királyt viszont nem

kegyelmes úrnak titulálta volna – ahogy azt Pertorini állítja (i. m. 114.) – s nem magyarul írt volna, ha valóban neki szánja a leveleket. Keleti Gusztáv pedig – intézményigazgatóként – nagyságos úr volt. Ezeket a különbségeket Csontváry – mint az emberek nagy többsége abban a korban – pontosan tudta, s ennek megfelelően alkalmazta.) Egyébként a negyedik levél tartalmából is nyilvánvaló, hogy a kultuszminiszterhez fordul kérésével, s záró sorai is jelzik, hogy korábban még nem volt dolguk egymással, ami a három korábbi levél után értelmetlen lenne, ha ez is Lippichnek lenne címezve.

A fakszimilével való összevetés egyébként a Haranghy-levél esetében is nagyon tanulságos: súlyosabb hiba ugyan nincs a kiolvasásban, de legalább 25 (!) apróbb eltérés azért van a kézirat és a közölt olvasat közt.

<sup>12</sup> *Csontváry- emlékkönyv* 66. A szöveg *Csontváry kiadatlan önéletrajza* címen jelent meg. i. m. 66–94.

<sup>13</sup> Valamivel többet tudunk meg abból a közleményből, amely a pécsi múzeum évkönyvében jelent meg. Előkerült ugyanis Gerlőczy Gedeon visszaemlékezéseinek egy korábbi változata, fogalmazványa, mely szerint: „Egyáltalában szomorúan néz ki a Cs. írásainak sorsa. Lehel Ferenc sok mindent tartott meg, amikor az anyagot átnézte, pl. egy igen fontos feljegyzéseket tartalmazó kis noteszt Bedő Rudolf vette meg tőle a 30-as évek közepén, stb. stb. Az írások hosszú időig Gegesi Kis Pál egyetemi tanárnál voltak, 1946-tól 1957-ig egy készülő könyve számára. Visszakapva szintén hiányoztak belőle dolgok. Úgy, hogy a további veszteségnek elejét véve, a megmaradt anyagot, feljegyzéseket stb. a Nemzeti Galériába letétbe raktam, hogy aki tanulmányozni akarja, itt legyen kénytelen hivatalos ellenőrzés mellett átnézni azokat. Az eredeti napló is Lehel kezén tűnt el és lappang, szerencsére ezt még annak idején legépeltettem és így megvan másolatban.” ZOMBORI Lajos: A Csontváry-krónika korai fogalmazványa I. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 34. (1989) Pécs, 1990. 291.

<sup>14</sup> A kéziratok szisztematikus publikálása megkezdődött, két kötet megjelent: Csont-



- váry-dokumentumok I. Csontváry-frások Gegesi Kiss Pál hagyatékából. Szerk. MEZEI Ottó; valamint Csontváry-dokumentumok II. A Gerlóczy-féle Csontváry-kézirat ROMVÁRY Ferenc olvasatában. Új Művészet Kiadó [Bp.1995.] Az elveszettnek vélt, majd megkerült Nemzeti Galéria-beli kéziratok publikálására még nem került sor.
- <sup>15</sup> PILINSZKY János: Csontváry olvasásakor. *Csontváry-emlékkönyv* 108–109.
- <sup>16</sup> Azt természetesen már vizsgálódásunk elején meg kell állapítanunk, hogy ha valaki azt állítja, látomása volt vagy égi üzenetet hallott, akkor ezt az állítást egy kívülálló végső soron sem bizonyítani, sem cáfolni nem tudja semmivel. Sem az eseménnyel egy időben, még kevésbé száz évvel később. Azt viszont vizsgálhatjuk, hogy az élmény elbeszélésében, a beszámoló szövegében vannak-e olyan elemek, amelyek a beszámoló hitelességét kérdésessé teszik.
- <sup>17</sup> Az írások megtalálhatók a *Csontváry-emlékkönyv*-ben (i. m. 161–165. 168–173.)
- <sup>18</sup> Az élmény első megfogalmazási kísérletei a tízes években készültek, ezt határozottan ki kell jelentenünk – szemben a korábbi szakirodalom némely állításával –, vagyis az égi szózatnak a Keleti Gusztávhoz vagy a Koronghi Lippichhez írt levelekben éppúgy nincs nyoma, mint az 1908-as önéletrajzban.
- <sup>19</sup> Az égi szózat időpontjának döntő jelentősége van Csontváry „patográfiája” szempontjából is. PERTORINI szerint „az adatok egyértelműen arra utalnak, hogy a festőnél pszichózis állott fenn.” (i. m. 155.)
- <sup>20</sup> *Csontváry-emlékkönyv* 73.: „Szólni nem mertem senkinek sem, hogy mi történt velem, ...” „A t. olvasó nekem fog adni igazat, amikor ezt a titkot, ezt a misztikumot a nyilvánosságra nem hoztam; mert amint látni fogjuk, a nyilvánosság úgy sem segíthetett volna rajtam ebben a teljesen ismeretlen dologban.” – Csontváry-dokumentumok I. 61.: „A jövődölést titokban tartottam soha senkivel nem közöltem mert nem voltam tisztában azzal, hogy a célt hogyan közelítsem meg...” – 64.: „E kinyilatkoztatást titokban tartottam de a plein-air rajzolást nem titkolhattam el ...”
- <sup>21</sup> LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar a posztimpresszionista festés magyar előfutára. [Bp.] 1922. 9.
- <sup>22</sup> I. m. 10.
- <sup>23</sup> *Csontváry-emlékkönyv* 73.
- <sup>24</sup> NÉMETH Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. [Bp. 1970.] 22. PERTORINI 37.
- <sup>25</sup> Csontváry-dokumentumok I. 51. 61. 63. 64. 65. 75. 171.
- <sup>26</sup> Csontváry-dok. II. 106. 171. 174.
- <sup>27</sup> Elképzelhető persze más magyarázat is, ahogy erre az előadást követően Dávid Ferenc figyelmeztetett: Csontváry valóban hallott ott és akkor égi szöveget, de egy része értelmezhetetlen volt számára, s ezt később próbálta megfejteni.
- <sup>28</sup> A változatok kétségtelenül ingadoznak a „napút” és a „plein air” kifejezés közt, de hogy Csontváry eredetileg a plein air-re, az idegen nyelvű kifejezésre gondolt, azt az is bizonyítja, hogy a beszámolót így folytatja: „A kinyilatkoztatás az egy szón kívül értelmes magyar nyelven szólott...” *Csontváry-emlékkönyv* 73.
- <sup>29</sup> A töredékes fogalmazványok elemeiből összeállítható egy olyan feltételezhető gondolatmenet, amely mentén Csontváry eljutott a saját szerepét, feladatát, elhivatottságát megalapozó történet megfogalmazásához. Művészi munkássága kezdetén festői – szín- és fényproblémák foglalkoztatták, majd egyre fontosabbá váltak a témák, egyre nagyobb hangsúlyt kapott a „nagy motívum” keresése ill. megfestése. Aktív festői tevékenysége második felében került csak előtérbe az a gondolat, hogy a keleti motívumok összefüggésbe hozhatók a magyarság „őshazájával”, Attila alakjával. Elképzelhető, hogy Attila példája inspirálta azt az ötletet, hogy művészi feladatvállalását isteni sugallattal alapozza meg. Úgy vélte, Attila hatalma onnan ered, hogy „Égi hang szólt hozzá: Te leszel a világ legnagyobb hadvezére...” (CsD II. 124.) Innen már csak egy lépés annak megfogalmazása: „Te leszel a világ legnagyobb festője...”

Majoros Valéria

## MAGYAROK A 30-AS ÉVEK PÁRIZSÁBAN HENRY MILLER KÖRNYEZETÉBEN

A 90-es évek elején, Tihanyi Lajos művei után kutatva, az 1973-ban, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállításon szerepelt két festményt, Dobó István és Dobó Istvánné portréját is szerettem volna megtalálni. A kiállítás katalógusában, amelynek bevezetőjét a hagyatékot hazajuttató Brassai írta, a képek tulajdonosaként Dobó Istvánt tüntették fel.<sup>1</sup> Dobóról azonban nem lehetett tudni semmit. A kiállítás dokumentációja az évek során elkallódott, a kiállítás rendezői pedig nem emlékeztek a hajdani címre.

Kézenfekvőnek kínálkozott, hogy megnézzem a telefonkönyvben, nem szerepel-e a Dobó név. Természetesen több előfizető is volt ilyen néven. Valamennyiüknek levelet írtam. Választ nem kaptam egyet sem.

Évek múlva, egyszer valami más Tihanyira vonatkozó adatot kerestem a Magyar Nemzeti Galéria levéltárában, amikor rábukkantam egy 1965-ben írott levélre. A levelet a Galéria igazgatójának írták és két Tihanyi festményről volt benne szó. A levél feladója örömemre Dobó István volt, akinek a borítékon még a címe is szerepelt. Újra elővettem a telefonkönyvet és miután nyilvánvalóvá vált, hogy neki is írtam, de nem válaszolt, föl-emeltem a telefonkagylót és tárcsáztam a számát. Senki sem jelentkezett. Ettől kezdve naponta, majd hetente, havonta újra megpróbáltam fölhívni Dobóékat. Soha senki nem vette fel a kagylót. Hosszú idő telt el, amikor egyszer végre valaki beleszólt a készülékbe. Megrökönyödésemre oroszul. Azt hittem téves, de a férfi a vonal túlsó végén állította, hogy ő Dobó István. Az egri vár kapitányának nevével hihetetlen volt számomra, hogy ne tudjon magyarul. Az orosz nyögdécselésből automatikusan átváltottam angolra. Szerencsém volt. Dobó István meglepetésemre angolul is tudott. Az Egyesült Államokban született, angol az anyanyelve – mondta. Végképp érthetatlenné vált számomra minden. Lassan azonban kiderült, hogy ő nem a keresett Dobó István, hanem a fia, aki csak látogatóban jár Alma Atából Magyarországon. Budapesten elhunyt szülei lakásában szállt meg. A két Tihanyi kép ott lóg a falon, megnézhetem – ajánlotta. Vigyázz – mondták a kollégáim –, biztos az orosz maffia lesz! Hát nem kevés félelemmel csöngettem a lakás ajtaján.

Dobó István nagy szeretettel fogadott. A képek ott lógtak a falon és nem fért hozzá kétség, hogy hitelesek. Faggatni kezdtem a fotóalbumokba temetkező orvost, hogy mi a rejtély nyitja? A képek 1929-ben New Yorkban készültek, ahol ő született, mégsem tudtam összerakni az információ mor-

zsákat. Tihanyinál semmilyen címjegyzékben nem szerepelt a Dobó név. Ugyanakkor azt tudtam, hogy Dobó Tihanyi baráti körébe tartozott, mert Henry Miller egyik visszaemlékezésében a barátai között említette. Perlès, Brassai, Reichel, Tihanyi, Dobó – sorolta Miller a 30-as évek elején Párizsban élő hat fős baráti társaság tagjainak vezetékneveit.<sup>2</sup> Budapest, Párizs, New York, újra Párizs – próbáltam rekonstruálni az útvonalat. De hogy illik a képbe Alma Ata?

Apja Budapestről, illetve Lipcséből, ahol tanult – mondta az orvos –, 1926-ban kivándorolt Amerikába. – Nem Párizsból? – kérdeztem. – Nem – szólt a válasz –, Budapestről. Az útvonal koncepcióm összeomlott. New Yorkban az idősebb Dobó feleségül vett egy japán lányt és gyermekük születése után pár hónappal, 1930-ban kivándoroltak a Szovjetunióba – sorolta az életút állomásait Dobó István, és lassan összeállt a kép. Érthetővé vált az orosz állampolgárság, Alma Ata, a képek vándorlásának útja, a budapesti lakás. Még az is, hogy miért nincs a Dobó név Tihanyi oeuvre-katalógusában. A festmények a feleség, Elsa Rose Fukushima nevéen szerepeltek.<sup>3</sup> Már csak azt nem értettem, Miller miért tévedett? Hamarosan az is bizonyossá vált, hogy nincs tévedésről szó, a Párizs kapcsán említett Dobó egy másik Dobó, István öccse, Ferenc. S aztán az is kiderült, hogy Dobó Ferenc, azaz Frank Dobó New Yorkban fölkereshető. Az OTKA és a Soros Alapítvány ösztöndíjának köszönhetően 1994-ben és 1996-ban interjúkat készíthettem Frank Dobóval Tihanyi, Henri Nouveau és Brassai műveivel díszített lakásában, és földolgozhattam a New York-i Public Library, pontosabban a Berg Collection-ben található igen gazdag Henry Miller kéziratanyagot. Számos magyar vonatkozású adat került elő, amelyekből néhányat ezúttal szeretnék kiemelni.

\*

Először Henry Miller bemutatásával kell kezdenünk. A világhírű amerikai író hazánkban kevésbé ismert, annak ellenére, hogy szinte valamennyi könyvét magyarra is lefordították. Gyakran keverik névrokonával Arthur Millerrel, akiről legalább annyit mindenki tud, hogy Marilyn Monroe férje volt. Henry Miller öt felesége között nem akadt ily híresség, így csak az irodalom iránt érdeklődők azonosítják azonnal Millerrel, „az irodalom fenegyerekével”, a „botrány szerzővel”. Az amerikai művészettörténet festőként is számon tartja, kiemelve 1966-os los angelesi kiállítását, de képzőművészeti alkotásait külföldön nemigen ismerik.

A Világirodalmi Lexikont idézzük: „Henry Valentine Miller – New York 1891 – Big Sur 1980. Német eredetű családból származik, fiatal éveiben az egyetem helyett bejárta az amerikai Dél-Nyugatot és Alaszkát, majd apja szabóságában dolgozott, később pedig egy teleföntársaság személyzeti vezetője lett, 1927-ben még tiltott italmérést is vezetett. Csupán Franciaországban tartózkodott hosszabb ideig, itt írta első regényeit is. Közben be-



1. André Kertész: La café du Dome. 1925.

járta Görögországot, Kínát, Tibetet. Anarchisztikus szabadságvágya és önállósági törekvése miatt egyetlen irodalmi körhöz vagy nemzedékhez sem kapcsolódott. Regényei általában napló vagy önéletrajzszerűek, így első, Párizsban megjelent regénye a *Tropic of Cancer* (Ráktérítő 1934) is, amelyben a 20-as évek végének Párizsa és kozmopolita értelmisége jelenik meg, minden csalódottságával, kiégettségével, útkeresésével, felfokozott szexualitásával. (...) Munkáiban Dosztojevszkij, Proust, Nietzsche, Spengler hatása érvényesül, szembeeszt realista amerikai író társaival, amikor individualista, pesszimista, exhibicionista látásmódját érvényesíti írásai-ban. Műveiben gyakoriak a pongyola fogalmazások, a trágár kifejezések, obszcén jelenetek és utalások, ezért azokat hosszú ideig nem is jelentették meg angol nyelvterületen, azonban ez még inkább hozzájárult későbbi népszerűségéhez és divatjához, sőt a nyugati regényirodalomban iskolát teremtett. (...) 1976-ban a francia becsületrenddel tüntették ki. ..."

A lexikoncímző arra nem ad választ, miért foglalkozunk Millerrel a magyar művészettörténet nagy pillanatainak kapcsán. A kulcsszó azonban a címszóban is szerepel: Párizs. A francia főváros, ahol Miller *Tropic of Cancer* című regénye írása idején magyarok, magyar művészek is szép szám-

mal megfordultak. Illyés Gyula szerint 25 ezren voltak, és számuk napon-ta százzal nőtt, már annyian voltak, ahányan Mohácsnál Magyarországot védték. *Hunok Párisban* című regénye „Hontalanok hona” című fejezetében így ír erről: „A város utálta az idegeneket. Siessünk kifejezni csodálatunkat, hogy csak utálta; nem söprúzta ki őket. Képzeli el, mint viselkedett volna Európa bármely más városa, ha utcáit, közttereit s kávéházait egyszerre negyvenezer reménytelen képességű festő lepi el farsangi tökfödőben, bársonynadrágban, szutykos ingben s ráadásul még Istennek is híve magát. Festő, felesleges, ennyi él Párisban. S vegyünk ehhez még kétezer prófétát, aztán annyi filmcsillagot, amennyi igazi csillag az égen van és hetvenezer tehetségtelen író. Ezek ugyan nem ülték ki mesterségük jeleivel s alkotóképességük riasztó ellenbizonyítékaival a Mesterségek Hídjának legforgalmasabb helyeire, de szigorú vagy felgyúlt pillantásaikkal s hangsúlyozott egyéni magaviseletükkel ugyancsak arról értesítették a házmestereket, utcaseprőket és postatisztviselőket, hogy az előbbieknél nem hiszik kisebb isteneknek magukat. Számítsuk még ehhez azt az évi tízezer bolond vénleányt, aki északról és északnyugatról áradt a sirályok vándorlásának törvényszerűségével a városba, s akik szintén hittek magukról valamit. (...) Fiatal diák harmincezer volt idegen. S mennyi a nyomokban odagyúlt félénk érdeklődő? S az ezek nyomán érkező daliás homoszexuális? Csak kokaincsempészt kétezeret tartott nyilván a hatóság. Mennyi volt a lányaival piacot kereső mama s a száműzött délkeleti államférfi, akik néha-néha nagy dörejtel hasba lőtték egymást? Az álhírlapíró és a valódi hírlapíró, akik megkülönböztetéséhez igazán sasszem kell? A döngő léptű szobrászokról egészen megfeledkeztünk. Abból tízezeret vehetünk. Az arányok említésre méltóak voltak. A város fegyelmezetten tűrte sorsát.”<sup>4</sup>

A város, amelyet minden idegen szidott, de amely mindenkit csodálattal töltött el. Tihanyi Lajos, a Nyolcak 1919-ben Bécsbe, majd Berlinbe és onnan 1924-ben Párizsba emigrált tagja, érkezését követően így írt barátjának, Tersánszky Józsi Jenő írónak: „Elmondhatatlanul szimpatikusabb ez a francia és mindig ijesztően antipatikusabb lesz a németekre gondolnom. Minden külső elrendezésben is egészen más. Itt egy 2x annyian lakott nagy város 1/2–1/3ad nagyságú területen. És az oly rohamosan életes forgalom magával ragad és ez az életképesség szinte saját tulajdonom lesz. Talán ez fiatalít, de tény, hogy itt mindenki arról beszél, hogy fiatalabbnak érzi magát. (...) A Párisi tavasz jelentékeny tényező – idegennél, mert a Párisi – a francia? – mindig tavaszban él. A nők toalettje, ha bunda is, valami lengesség és a férfiak Echarpe-a is csak könnyedén van a nyakukba vetve, hiába a téli, folyton esős idő – (ami összehasonlíthatatlanul enyhe a berlini télidőhöz) – a nőknél itt nem honosult meg, amin oly sietve kaptak a berliniek és nem járnak földig érő zsákokban. Kár volna a gyönyörű lábakat eltakarni, amiken remekmívű kis cipőcskékük úgy lebeg itt a caféházi asztal alatt – azt kell hinnem elveszítik. A caféről szólva: apró kis faasztalok, mindenki egymás mellett jó szorosan a körbefutó bőrdíványo-





2. Tihanyi Lajos: Dobó István portréja. 1929. (MNG)



3. Tihanyi Lajos: Elsa Rose Fukushima portréja. 1929. (MNG)

kon aminek tetején kosár rézrudakból és ha valaki – inkább csak a sok idegen, leveti a felsőkabátját, idegyömöszöli. Semmi sem sima és merev, mint Berlinben. Ezen még a sok, nagyon sok angol és amerikai sem változtat, akik mégis valami érezhetően külön életet élnek mindenütt, külön szokásaikkal – mint a lavabo rohamos elterjedettségét – sikeresen honosították itt meg. A legnagyobb szerűbb az utca élete. Ahol a legszűkebb és legemelkedőbb ott jár a legtöbb ember, autó és omnibusz. Mind rohan ezeken a szűk utcácskákon, amelyeknek alig lik másika éri meg a Dob uccai szélesség felét, de azért a legtermészetesebb, hogy minden 2ik ház előtt végig a fronton tél, eső, hideg idején is minden kirakva – az ami ennivaló rengeteg tömege valami csábító varázssal, hogy megkívánás nélkül nem nézhetsz rá egy ilyen vásári képre.”<sup>5</sup>

Akarva akaratlan újabb idézettel kell folytatnunk, hogy megérthessük a párizsi baráti csoportosulások létrejöttének körülményeit. A helybeliek és az idevetődöttek kapcsolata magyarázattal szolgál ahhoz, hogy ők miért csak hasonszőrűekben találtak barátokra. Márai Sándor *Egy polgár vallomásai*,<sup>6</sup> de különösen az *Idegen emberek* című, 1943-ban megjelent regényében idézi a korabeli Párizst. Így ír róla: „Csak azt ne higgye, hogy az idegenek ismernek franciákat. Akik francia ismeretséggel pöffeszkednek, jórészt hazudnak. Az egyetlen francia, akivel az idegen hosszabb párizsi tartózkodás során ismeretségi viszonyba kerül, a házmaster. Ismerik még a levélhordót, meg a trafiktulajdonost, akinél cigarettát vásárolnak, eset-

leg ismerik az illatszerészt, akinél beretvapengét vesznek, de ez már nehezebb. Évekig élnek így. Egy igazi, élő franciával megismerkedni, olyan, akinek lakása van, csinos kis három szoba, coquettement mueblées, ahol a konyhában bronz dísz tárgya állnak a kandallón... nevetnie kell! Talán emlékezik még, hogy nálunk odahaza, ha két ember megismerkedik és rokonszenveznek, az első, hogy meghívják egymást vacsorára. Egy francia ebédlőjébe bejutni nehezebb az idegennek, mint Lasszában a lámához. Van, aki azt állítja, hogy francia hálósobába könnyebb az idegennek bejutni, mint az ebédlőbe. Ezek is hazudnak. Szórványosan talán előfordul, de általában az idegen nem jut be sehová, legfeljebb a szalonba, öt percre, ahol gyorsan elintézik, s ha elment, kiszellőztetik utána a szobát.<sup>7</sup>

Illyés Gyula hasonlóan vélekedik: „A bennszülöttek lakásaikba vonultak, s tapintatosan igyekeztek nem tudomásul venni, ami közttereiken folyik. Templomaikat, kedvenc vendéglőiket, szín- és örömházaikat feladták vagy megfelezték, de otthonuk küszöbén álljt parancsoltak. Ezt idegen nem léphette át.”<sup>8</sup> Nem csoda hát, ha a sorsukat Párizshoz kötő magyarok vagy amerikaiak – ahogy a többi náció fiai is – Henry Miller szavaival élve azt mondhatták később, hogy „arra az időre visszatekintve, úgy tűnik, hogy csak külföldieket ismertem.”<sup>9</sup>

De hogyan születtek az új kapcsolatok és barátságok? Szűkítsük a kört és csak az amerikaiak és a magyarok viszonyát nézzük, azt is Tihanyi címjegyzékes notesza, könyvének előjegyzési ívei, műveinek jegyzéke alapján!<sup>10</sup> Ezekben a kéziratokban számos ismert idegen nevére bukkanhatunk. Catherine S. Dreier, Peggy Guggenheim – a legismertebb Párizsban is megfordult amerikai gyűjtők közül valók. Morris Hilguitt már kevésbé ismert, de Tihanyi egyik legjobb vásárlója volt Párizsban. H. Morgan ugyancsak Párizsban vette meg a festőtől barátjáról, Halász Gyuláról – akit a világ, mint egyik legnagyobb fotóművészt már csak Brassaiként ismer – még Berlinben festett egyik portréját. De előfordulnak olyan nevek is a címek között, amelyek nem gyűjtőként említik a név viselőit, barátokat rejtenek. June Mansfeld – ő vajon ki lehetett? Tihanyi hagyatékából egy amerikai távirat is előkerült.<sup>11</sup> Amikor a festő New Yorkban próbált 1930-ban szerencsét, egy megbeszélte találkozót halasztott el a távirat küldője Henry Miller. A szálak néha szerencsésen összeérnek: June Mansfeld Henry Miller első felesége volt.

Tihanyi és Brassaï legendás barátságát a párizsi magyarok jól ismerték. Szélesebb volt ez a kör, hiszen ide tartozott a másik neves fotóművész, André Kertész is, vagy az 1918-as forradalom nagy alakja, Károlyi Mihály, akinél Kertész és Tihanyi gyakran megfordultak. A festő temetésén Károlyi Mihály tartotta az egyik gyászbeszédet. És ide tartozott a bevezetőben említett Dobó Ferenc is, aki úgy indult Párizsba, hogy kezében egy ajánlólevelet szorongatott, ami Tihanyinak szólt.

A Párizsba vetődött magyarok szállodai szobákban éltek. Tihanyinak később sikerült egy műteremlakást bérelnie, de évekig ő is a többször meg-



4. Brassai: Henry Miller. 1932.



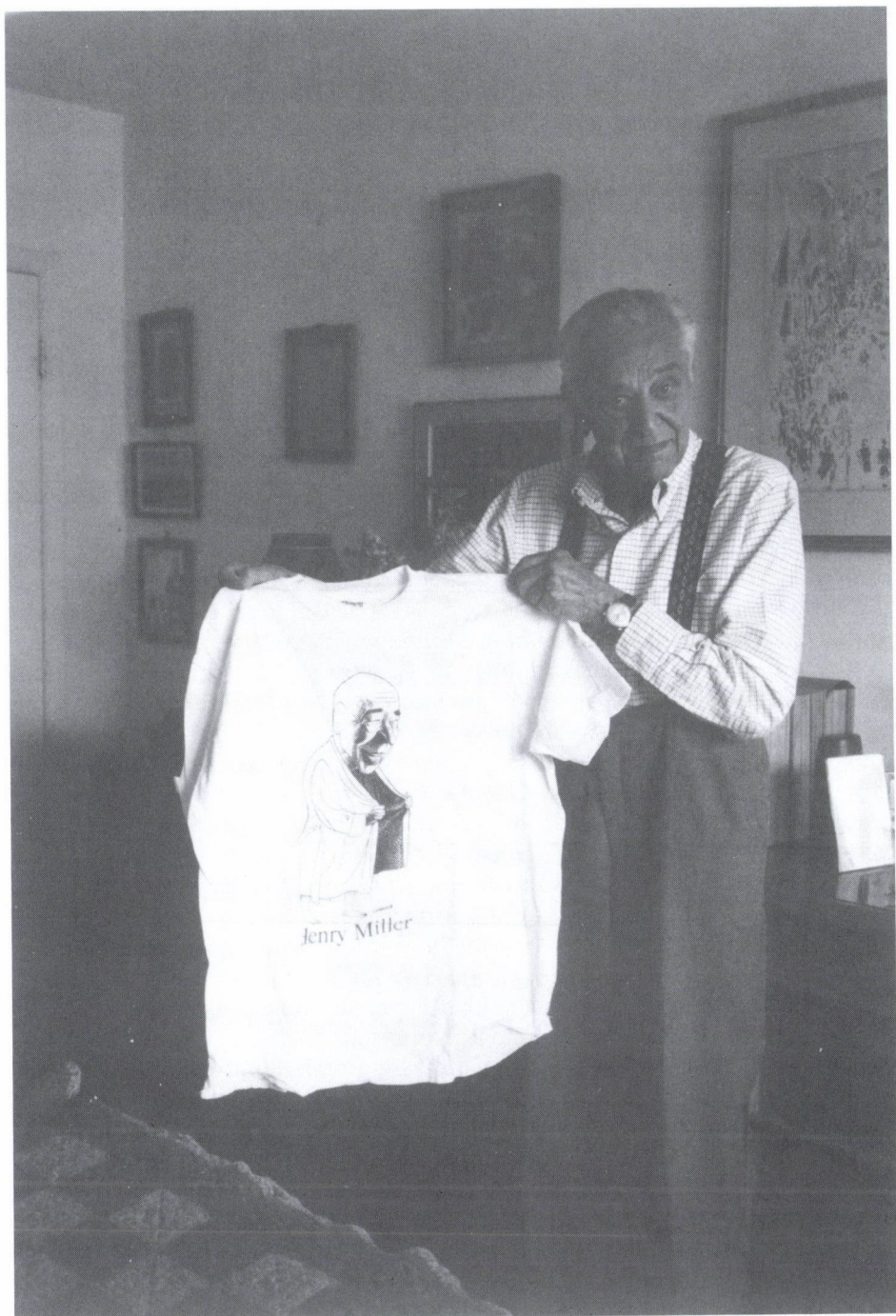
festett rue de Glacière egyik szállodájában lakott. Egy hotel szolgáltat lakásul Alfred Perlèsnek is, akit Henry Miller korábbról ismert. Az osztrák születésű író, aki magyarokkal is kapcsolatban állt, fogadta be Millert. Perlèsnél találkozott Miller Brassáival.

A magyarok már korábban is találkozhattak volna Millerrel, Budapesten. June és Henry ugyanis 1928-ban megfordult a magyar fővárosban.<sup>12</sup> Csakhogy ekkor már a későbbi barátok mind Párizsban éltek. Miller egy évtizeddel később újra Magyarországra utazott, de nem érhetette meg könyve magyar kiadását, azt ugyanis a csehekkel szemben, akik kiadták, pornográfnek minősítve bezúzták a magyar fővárosban.<sup>13</sup> Millert ez azonban nem változtatta ellenséggé, hiszen 1956-ban úgy akart segíteni a magyaroknak, hogy ruhacsomagot állított össze a Budapesten rászorulóknak.<sup>14</sup> Mivel ő is rászorult a 30-as években és később is magyar barátai, különösen a könyvügnök Frank Dobó segítségére, talán ezt akarta kicsit viszonozni. Millernek még 56-ban sem ment jól a sorsa, így gesztusa nem nevezhető hétköznapiinak. Viszont bizonyára nem felejtette el, hogy a 30-as években őt segítők ugyancsak segítségre szorultak maguk is.

Tihanyiról tudott, hogy a Korda testvérek segítették. Karinthy Frigyes *Notesz* című novellájának főszereplője is lehetne a festő. Számos anekdotát emlegetnek róla, mint a *Notesz*ben olvasható történetet is. A Korda Sándor levetett ruháit hordó Tihanyi egy Korda-féle vacsorameghívásból megmaradt ételét szerette volna hazavinni az étteremből, hogy otthon is legyen mit ennie. „A kutyámnak” – mondta szégyenében. A pincérek szeretettel csomagolták be neki, de hozzátettek minden csontot a szemétből, hogy jól lakhasson a kutyája.<sup>15</sup> Brassai sem élt könnyebben. „Volt neki egy írógépe és volt neki egy fotógépe. Egyik vagy másik be volt adva a zálogházba. Megírja a cikket, beteszi az írógépet. Kiveszi a fotógépet, megcsinálja a fotográfiákat. Ez így ment. Évekig” – mesélte Frank Dobó 1996-ban.

A nehézségek ellenére mégis valamennyiőjük legtermékenyebb évei voltak ezek a Párizsban töltött esztendőik. Párizs nyomát hagyta valamennyiőjük munkásságán: Tihanyi portréin és városképein, Brassai fotóin – amelyek szinte illusztrációi a fenti idézeteknek – és Miller regényein, amelyek szintén sosem születtek volna meg e milió nélkül.

Tihanyi és Brassai Berlinben ismerték meg egymást. Brassai vált a süket festő legnagyobb támaszává, tolmácsa lett a világ felé. Tihanyi három portrét festett a német fővárosban barátjáról, Brassai pedig számos fényképet készített róla Párizsban.<sup>16</sup> Brassai, a Brassából származó Halász Gyula ugyancsak festőnek indult. Párizsba érkezve tudósítóként tartotta el magát, míg a 30-as években az éjszakai Párizst megörökítő fényképeivel hírnevet nem szerzett magának. „Amikor kijött Párizsba, akkor cikkeket írt. Jól írt németül... Részben így kerültek össze Kertésszel. A Kertésznek a fényképeit használta fel a cikkeinek az illusztrálásához. Aztán eszébe jutott, hogy ezt én is meg tudom csinálni. Így került át a fotográfiához” – emlékezett vissza Brassai váltására Frank Dobó.<sup>17</sup> Nincs dokumentumunk



5. Majoros Valéria: Frank Dobo. 1996.



arról, hogy vajon Tihanyinak nem volt-e ebben szerepe, de valószínűsíthetjük, hogy igen. Tihanyi még itthon foglalkozott fotóval – a retusálás ellen tiltakozva –, így elképzelhető, hogy támogatta Brassai lépését, esetleg ő maga hívta fel erre a lehetőségre barátja figyelmét. Az éjszakai fotózást André Kertészről tanulta el Brassai, akit Tihanyi révén ismerhetett meg.<sup>18</sup> Kertész és Brassai között meg is romlott később a viszony, Brassai tettét Kertész nem tartotta megbocsáthatónak. Brassai fényképész működése a másik barátot, Frank Dobót is új feladat elé állította. Abban az időben még nem volt vaku, magnézium fénnel dolgoztak. Hónapokon át Dobó kísértette el Brassait és ő tartotta a fényt. Dobó a legtöbb Brassai fotó születésénél jelen volt, így az egyetlen tanú, aki tudja, hogyan készültek ezek a híressé vált fényképek. Brassainak 1975-ben a Gallimard kiadónál megjelent egy Millerről szóló könyve. Miller a következő dedikációval látta el a Frank Dobónak ajándékozott kötetet: „Egyáltalán nem szeretem ezt a könyvet – Brassainak is megmondtam. Az olvasók természetesen nem tudnak mindent, ami a könyvben rosszul szerepel, de azt hiszem, te pontosan tudod.”<sup>19</sup> Miller regényei, ahogyan azt a Világirodalmi Lexikon is említi, önéletrajzi elemekből építkeznek. Brassai is így kezelte őket és könyvében külön fejezetet szentelt az igazság és elferdítés kérdésének. Érthető, hogy Millernek emiatt nem tetszhetett Brassai írása, úgy érezhette, barátja meghazudtolta őt. Nehéz eldönteni, kinek volt a vitában igaza, de egy-egy állítás kapcsán ez még megállapítható. Brassai az éjszakai Párizst a maga természetességében szeretne volna bemutatni. Megrendelésre készítette a könyvet és nem beállított jeleneteket vártak tőle. Csakhogy az éjszakai pillangókat, a kupleráj jeleneteket, a homoszexuális párokat véletlenül lefényképezni nemigen lehetett és nem is volt veszélytelen. Frank Dobó szerint Brassai megvásárolta a lefényképezettek idejét és egy Kiss nevű magyart alkalmazott testőrként és modellként. Több utcai és egyéb képén pedig Dobó volt a modell, illetve Janet Fukushima, a Tihanyi által megfestett Dobó Istvánné Elsa Rose Fukushima húga. Fölismerhetően Miller nem látható Brassai fotóin, pedig állítása szerint ő is modellje volt fényképész barátjának. Brassai ezt az állítást oly mértékben kívánta visszautasítani hogy magát a tényt is visszautasította, miszerint modelleket használt volna fényképeihez.

Frank Dobó Brassai könyve kiadásában is jelentős szerepet vállalt. A könyv szerződése a kiadóval neki köszönhető.<sup>20</sup> Ez a szakmáját érintő feladat volt. A Paul Winkler vezette Agent Literature International-nél dolgozott vezető beosztásban,<sup>21</sup> ahol kezdetben amerikai cikkeket, majd könyvek kiadási jogait adták el, elsősorban francia és német újságoknak, de cseh és magyar kiadók-nak is. Az első Mickey Mouse albumot is ők adták ki, amivel a legnagyobb üzletet mondhatták a magukénak. Dobó más kiadók felé is eladott könyveket, így a Gallimardnak Raymond Queneau *Le chiendent* című és 1932-ben Céline *Voyage au bout de la nuit*<sup>22</sup> című világhírű regényeket. Dobó Henry Miller könyvei kiadásában nem bábáskodott, de a háború után Miller neki köszönhette, hogy az Obelisk Presstől igen nagy összeget megkapott.

Dobó és Miller, annak ellenére, hogy Dobó ugyanabban a hotelben lakott, ahol Hans Reichel, német expresszionista festő és Brassai, Miller barátai, az írórt véletlenül ismerte meg egy fogadáson. Találkozásai leggyakoribb színhelye, mint a többieké is, a Dôme kávéház volt. Dobó azonban a szürrealisták körébe is beletartozott, amely körből Robert Desnos, a költő került át a Dôme-osokhoz, ő írta Tihanyi 1936-ban megjelent könyvét és ő búcsúztatta a festőt a Pere-Lachaise temetőben.

Miller könyveit Amerikában sokáig nem adták ki. „Amikor itten vidáman éhen halt és szüksége volt pénzre, én ajánlottam neki, hogy tudok egy módot számára. Keressen pénzt. Nem engedték meg a kiadást, nem tudtam elérni. Senki nem merte kiadni abban az időben. Én azt mondtam neki, hogy le tudom vágni úgy, hogy ezt kiadják..., de ebbe sem egyeztettem bele” – emlékezik vissza Frank Dobó. Később természetesen megtört a jég és mint a lexikonban is olvasható 1961-től Miller valamennyi regényét minden részletével együtt Amerikában is kiadták. Miller regényei (barátja Anaïs Nin naplóival együtt) a filmeseket is megihlették és arról a világról, amelyben ők hatan oly szorosan összetartoztak, a nyolcvanas évek végén remek film is készült.<sup>23</sup>

Könyvek, fényképek, festmények e barátságok dokumentumai, amelyek nemcsak az egyetemes irodalom- és művészettörténetet gazdagítják, de a magyar művészettörténet jelentős pillanatai is. S mindez Párizsnak köszönhető, amiről Henry Miller *Tropic of Cancer* zárósoraiként így ír: „Egyszerre megfordult a fejemben, nem akarnék-e hazautazni én is. Először lett volna hozzá tehetségem. Meg is kérdeztem magamtól szép szóval: »Mennél haza Amerikába?« Választ azonban nem kaptam. Gondolataim kiűsztak a tengernek, mind odáig, ahol az utolsó pillantást vetettem Amerikára, a hóhullásba vesző felhőkarcolókra. Láttam felködni őket azon kísértetieségükben, ahogy akkor eltűntek a szemem elől. Láttam a bordáik közül előtörő fényeket. Láttam a várost teljes kiterjedésében Harlem-től az Ütegállásig, láttam a hangyanyüzsgését, a magasvasút robogását, a kiürülő színházakat. Az a kérdés is felderengett a fejemben, hogy a feleségemből vajon mi lett. Mikor elperegtek a kérdések, nagy békesség szállt rám. Itt, ahol a folyó szelíden ölelő dombok közt kanyarog, a földnek akkora az emlékezete, hogy az emberektől soha el nem válik. Mit akarsz, ebből az aranyló békességből nem menekülne az idegbajos se, ha ugyan rossz álmában nem. Oly nyugalmasan hömpölyög a Szajna, hogy a szemedbe sem ötlene. Csöndes, nem szorongat – olyan, mint valami óriás vívőér az emberi testben. Békességem akkora volt, mintha hegycsúcsra jutottam volna – majd egy kis pihenés után nézek szét jobban a tájon. Furcsa állat- és növényvilág telik ki az emberből. A távolból elhanyagolhatónak tűnünk, a közelből gonosznak és rosszindulatúnak. A leginkább az kell, hogy elegendő tér vegyen bennünket körül – ez a tér még az időnél is fontosabb. Nyugszik a nap. Áthömpölyög rajtam a folyó – múltja, ősi ágya, égalja. A dombok szelíden ölelik. Ölelésük jelöli az útját.”

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Tihanyi Lajos emlékkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, 1973 március. 59. tétel: *Dobó István portréja* (olaj, vászon, 51×41 cm, j.b.l.: L. Tihanyi N.Y. 929), 60. tétel: *Dobó Istvánné portréja* (olaj, vászon, 51×41 cm, j.b.l.: L. Tihanyi 929)
- <sup>2</sup> Preface for Brassaï's „Marie”, 1948 április 21., 79B0239 Berg Collection. Ld. még: *Revue Neuf* No.2., Noël 1950., 50.
- <sup>3</sup> Magyar Nemzeti Galéria Adattára 18803/73–7, 129.tétel
- <sup>4</sup> ILLYÉS Gyula: Hunok Párizsban. Budapest, 1975. 152–153.
- <sup>5</sup> Tihanyi Lajos levele Tersánszky Józsi Jenőhöz. Párizs, 1923. december 7. Mgt.
- <sup>6</sup> MÁRAI Sándor: Egy polgár vallomásai. Toronto, 1990. 292–301.
- <sup>7</sup> MÁRAI Sándor: Idegen emberek. Budapest, 1943. 200–201.
- <sup>8</sup> I. m. 155.
- <sup>9</sup> I.m.
- <sup>10</sup> Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 18803/73–1, 18803/73–2, 18873/1974
- <sup>11</sup> Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 18789/73
- <sup>12</sup> Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1958 október 22., 18. fold. 79B0689 Berg Collection
- <sup>13</sup> Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1939 február 28., 6.fold. 79B0677 Berg Collection
- <sup>14</sup> Henry Miller levele Frank Dobóhoz, 1956 november 30., 17. fold. 79B0688 Berg Collection
- <sup>15</sup> 1994 október 10-én az interjú készítésénél jelen volt Szarvasy Mihály is.
- <sup>16</sup> Mindhárom képet Berlinben festette Tihanyi és mindegyik lappang. Brassaï fotói közül csak néhányat ismerni, mert a hagyatéék feldolgozásának folyamata még tart. Az 1994 februárjában, Párizsban (Hotel Salomon de Rothschild) rendezett, *Du Surrealisme a l'art informel c. kiállítás* son látható volt kettős portréjuk.
- <sup>17</sup> André Kertész is felidézi a részleteket a Lugosi Lugo László által 1981 január 13-án New Yorkban készített interjúbán. In: *André Kertész 1894–1994*. Budapest, 1994, 30–31.
- <sup>18</sup> Kertész számos fényképet készített Tihanyiról. Például: *Tihanyi párizsi műtermében*, Magyar Nemzeti Galéria Adattára 18782/73–1, *Tihanyi portréja*, U.o. 18782/73–8, *Tihanyi és Tita*, Petőfi Irodalmi Múzeum Műv. tár 4431. *Le café du Dôme*, Centre National de la Photographie Paris, In: Danièle SALLENAVE: *André Kertész*, Paris 1985, 13. kép
- <sup>19</sup> A könyv 1975-ben jelent meg a Gallimard Kiadónál, címe: Henry MILLER: *The Paris Years*. A dedikáció dátuma: 1976. április 14.
- <sup>20</sup> *Arts et Métiers Graphiques*
- <sup>21</sup> Kiadjuk az Opera Mundi Press
- <sup>22</sup> *Utazás az éjszaka mélyére*. Fordította: Hevesi András. Cserépfalvi, 1934.
- <sup>23</sup> „Henry and June” a film címe. Miller „Csendes napok Clichyben” című írását szintén megfilmesítették.

Pataki Gábor

## VAJDA LAJOS: FELMUTATÓ IKONOS ÖNARCKÉP

Ezt az 1936-os, 90×62 cm-es, jelenleg külföldi magántulajdonban őrzött pasztellképet az eddigi Vajda-irodalom – a monográfia, a tanulmányok, esszék, visszaemlékezések<sup>1</sup> – egybehangzóan az életmű egyik kulcsművének, meghatározó jelentőségű darabjának tartják. E mostani előadás nem kíván módosítani ezen az értékelésen, inkább néhány ponton árnyalni szeretné a keletkezését s megformálását meghatározó alkotói intenciókról s ennek kapcsán az értelmezés során felvetődő ikonográfiai problémákról eddig tudottakat.

Mint az – egyébként utólagos, nem a művésztől származó – cím is mutatja, a képen két, az oeuvre-ben jelentős szerepet játszó műcsoport, az önarcképek (*Fekete önarckép*, 1935, *Önarckép koponyával*, 1936) s az ún. ikonos, a bizánci művészet bizonyos stílárís és szellemi vonatkozásait megidéző kompozíciók sora találkozik össze. Ez a találkozás nem egyedi jellegű, hiszen Vajda más művein is kísérlétezik a két téma egyesítésével, (*Álarcos önarckép*, 1935, *Liliomos önarckép*, 1936, *Ikonos önarckép*, 1936, *Plasztikus fej*, 1937) másrésztől még a következő két évben is folytatja önarcképeit, az 1937–39-es maszkos képek pedig ha torzultan is, de őrzik az ikonos művek bizonyos jellegzetességeit. E két vonulat specifikumai azonban mintegy egymást felerősítve összegződnek a képen. Így mindene-előtt a Vajda-önarcképekben szinte mindvégig benne rejlő elhivatottságtudat s az ezzel párosuló mártíri, prófétaí, Krisztusi szerepkör, mely a Dürer-önarcképen való felbukkanása<sup>2</sup> után a 19. századtól kezdve ha nem is gyakori, de mindenestre jellemző toposza a társadalommal, az értetlen művészeti közeggel szembeforduló alkotói magatartásnak. Elég itt most az ismert művészek közül Ensor<sup>3</sup> és Gauguin,<sup>4</sup> a ritkábban idézettek közül Samuel Palmer,<sup>5</sup> Fred Holland Day<sup>6</sup> vagy a svéd Josephson<sup>7</sup> példájára utalni. A magyar művészetben elsősorban Munkácsy<sup>8</sup> és Csontváry,<sup>9</sup> Vajda kortársai közül Paizs Goebel Jenő<sup>10</sup> esetében fedezhetünk fel hasonló allúziókat. Az ikon meghatározó jelentősége a Vajda-életműben közismert, s azt is tudjuk, hogy műtermében, amikor erre lehetősége volt, képeit előszeretettel helyezte el az ikonosztázt utánzó elrendezésben.<sup>11</sup>

Az ezekből következő, az alkotói magatartást árnyaló következtetésekre még vissza szeretnék térni, de előbb meg kell kísérleni a mű rövid leírását. A képen Vajda 1935 körül kialakult rajzi stílusában jelentkező, tiszta, kevés vonallal operáló, háromnegyed profilú, a pasztellpontok sűrűjében szinte elvesző, jobb felé forduló önarcképe találkozik egy rőtes árnyalatá-

val a sárgásan aranylól alaptól határozottan elkülönülő, a részben előképének tekinthető *Női fej-től* (1934) eltérően csak korlátozott téri hatást keltő ikonfejjel. A különböző motívumok transzparens egymásra csúsztatása egyik leggyakrabban alkalmazott eljárása, a konstruktív-szurrealizmus technikai segédeszköze, csakhogy ebben az esetben nem két vonalrajz, hanem két tömeg, két, bármennyire is légies közeg, két, különböző árnyalatú pasztellvonások szövedékéből összerendeződő színvilág találkozik (hiszen az individuális arcot, az alapba belemosódó hajrész kivételével egy halványzöld árnyalat tölti ki). E két egymást átható struktúra bonyolult, s korántsem egyértelmű téri viszonyokat eredményez. A hátrébb elhelyezkedő önportré és az előtte levő ikonfej egymásba nyomulása során az önarckép egy része (a homlok alsó fele, a szemek és az orr, a nyak baloldali fele, a jobb vállat rejtő drapéria nagyobbik hányada) kibukkan az önarcképre rávetülő gömbfej tömegéből, miközben a nyaknál a téri logikát illetően előbb levő állrész fedett marad. Ugyancsak problematikus az árnyaiban mindkét fejhez képest túlzottan nagy kéz téri elhelyezkedése, különös, a későbbiek során elemzendő kéztartás, illetve egyáltalán, annak hovatartozása. A begörbített gyűrűs- és kisujj vonalán valamint a hüvelykujjon végighúzódnó szürkészöld áramlás ugyanis azt sejtetné, hogy az önarckép rávetül a kézre, így az annak tömege mögött található, miközben a mutató- és a középső ujj mintegy beleér az önarckép közegébe, a sötétebb, legelöl elhelyezkedő nyakrész barna árnyalatával jelzett hüvelykujj pedig előreugrik.

A kéz hármas téri helyzete megfelelni látszik az arckép ugyancsak hármas értelmezhetőségének. Karátson Gábor érzékeny, a mű struktúráját mindeddig legalaposabban boncoló elemzéséből<sup>12</sup> kiindulva ugyanis a két arc egymásba hatolásából létrejöhet egy „új olvasatú”, „harmadik” portré: az auratikus gömbfej körívéből, valamint az individuális portré szeimeiből és orrvonalából összeálló, tehát balra néző fej, az egyedi, esetleges, emberi vonásokat őrző önarckép és a személytelen, univerzális, isteni jellegű ikon tulajdonságait és jellegzetességeit összegző „igazi arc”, az Embernek arca.

A *Felmutató ikonos önarckép* ekképp egymásra rétegződő struktúrája, mint az előzőekben utaltam rá, Vajda fokozatosan finomodó arcképértelmezésének s egyúttal gondolkodásmódjának szerves fejleménye. A közvetlen előzményének tekinthető *Liliomos önarckép* vagy az *Ikonos önarckép* az egyedi és általános összeegyeztethetőségének problémáját csak leegyszerűsítve, némiképp sematizálva tudta megoldani, hiszen itt az önarckép maradék nélkül felolvad, megsemmisül az ikonban, az eredmény a művész-mártír, művész-szent toposz emblematikus igényű, de kissé külsődleges pózba merevülő kinyilvánítása lesz. A bonyolultabb, ám hitelesebb megoldás keresésében minden bizonnyal szerepet játszottak a baráti, mindenekelőtt a Szabó Lajossal folytatott beszélgetések, valamint Vajda többé-kevésbé szisztematikus érdeklődésről tanúskodó olvasmányai.<sup>13</sup> Ez utóbbiak közül először egy, a festő olvasmányainak fennmaradt jegyzéké-





1. Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép, 1936

ben szereplő mű, Max Picard *Das Menschengesicht* című könyve érdemel figyelmet. A svájci konzervatív katolikus filozófus-teológus a 20-as, 30-as években szélesebb körben ismertté váló könyveiben némiképp Hamvas Bélával összehasonlíthatóan a kor krizeológiai, válságfilozófiai áramlatához<sup>14</sup> kapcsolódott. Patetikus ünnepélyességgel gördülő esszéiben az Aranykor szellemi magasabbrendűségével szegezte szembe a jelenkor elkorcsosult, a régi ragyogást legfeljebb visszfényeiben őrző valóságát.<sup>15</sup> Ez az alapgondolata a *Menschengesicht*-nek is, melynek fejezetei az Istenhez hasonlító egykori emberi arc jellegzetességeit veszik számba. Megállapításait érdemes a Vajda-képpel egybevetni. „Minden arc érzi, hogy még nincs készen, hogy be kell fejeződnie, s előtte van egy másik arc, melynek alapján kell formálódnia: ez a vezetőarc (das Leitgesicht). Minden emberi arc előtt láthatatlanul lebeg valami, egy másik arc, ami mindenben, formában, kifejezésben és mozgásban egyaránt tökéletes... Minden arc egyidejűleg át van hatva (umgeben) egy másik arccal, Leitgesichttel, ezért nagyobb, mint a valóságban.”<sup>16</sup> Fel kell, hogy merüljön ezek kapcsán az egyedi és az általános, az esendő és a tökéletes portré viszonya Vajda képén. Picard a két arc találkozását a halál pillanatához kapcsolja, (s a Vajda-oeuvre ismeretében nem is lehet eltekinteni egy lehetséges, a halált szakrális jelentőséggel felruházó olvasattól) s hozzáfűzi: „Ekkor a szellemarc hozzákapcsolódik az igazihoz, elvegyül vele és megszilárdítja az arcot. Ez a megszilárdulás a halott arca, de több is: a halál arca olyan, mint egy születő lény szellemarca.”<sup>17</sup> A későbbiek során újra visszatér a két arc egymásba hatolásához: „Az arc képes arra, hogy a láthatatlanban magának kiterjedést nyerjen. Ez a terület hozzá tartozik: ez az arc atmoszférája... Olyan hatalmas az arc láthatatlan része, az atmoszféra, hogy a látható, az arc, csak mint a láthatatlan megsűrűsödött része jelenik meg, megvastagodott folytatásként. Az arc vonalai nem az egész, valódi arc vonalai, hanem a látható és a láthatatlan közötti határvonalak. Az emberi arcnak tehát tere van, ahol kinyújtózhat a láthatatlanba, ahol megnyugodhat benne, s ha szükséges, átváltozhat ott, előkészítheti a láthatatlanban a láthatóvá válást”.<sup>18</sup> Picard bizonyos passzusai mintha az áramló pasztellszemcsék keltette méltóságteljes vibrálást is megfogalmaznák: „...ha az arc mozogni kezd, mozgása nem ellentétes a nyugalommal, ahogy Isten mozgása sem ellentétes saját nyugalmaival. Olyan ez, mintha a nyugalom lélegezne...”<sup>19</sup> A Vajda-képen is nagyjából hasonlóan párálló, lebegő hatást keltő diszperz halmazállapotú aurák hatolnak egymásba, miközben a körvonal egyúttal mégiscsak rögzíti a két szféra határait, s ott van a találkozás pillanatában az individuális és az ikonportré áthatásának területén összesűrűsödő arc is. Egy ponton pedig Picard leírása szinte előképül kínálkozik: „...vannak arcok, melyek mindig Isten körül keringenek s szakadatlan az örök ősképp alapján formálódnak... mintha minden lényegi dolog, mely még nem is nyilvánult meg a Földön, az ilyen emberek szemein keresztül tekintene le. Néha pedig mintha már egy valaha a Földön élt pillantana keresztül e





2. Vajda Lajos: Ikonos önarckép, 1936

szemekén. A szem ekkor kissé előbbre jön, a kéz kissé felemelkedik és lassan a homlok felé mozdul, mint olyankor, amikor úgy tűnik, valamit nem értünk – így mozdul a kéz a homlok felé a túloldal jeleként, ami nem ért többet, mint amit itt lát”.<sup>20</sup>

Nem bizonyítható közvetlenül persze, hogy Picard műve a Vajda-kép egyenes ikonográfiai előzménye lenne, mindenesetre jellemző s lényeges adalékokat szolgáltathat a művész koncepciójának feltárásához. Csak korlátozottan nyújt azonban támaszt az értelmezés egyik sarokpontjának tekinthető hármassztruktúra értelmezéséhez. Itt a Picard-i gondolkodásmód befogadásának előkészítőihez, a dialógusfilozófia képviselőihez, Bergyajevhez, illetve a Szabó Lajos közvetítésével megismert Martin Buberhez és Ferdinand Ebnerhez kell fordulnunk. Ember és Isten viszonyát mindannyian egy dinamikus, megszólítást, illetve objektívalást, tárgyiasítást feltételező kapcsolatban képzelik el. Ennek megfelelően tételeződik a buberi (Ebner által is átvett) Ichsein, Dusein és Essein hármassága, az Én és Te dialogikus vagy az Én és az Az(Ő) személytelen viszonya.<sup>21</sup> Ebner ezt kiegészíti a Pneuma (lélek), Logosz (Ige) és a Perszóna (Személy) hármasságával, melynek összeműködése során az Én és a Te, tehát a megszólíthatóság vonatkozásában tartja megvalósíthatónak az Istennel levő kapcsolatot.<sup>22</sup> A dialógus jellegét tekintve konkrét, fiktív és eszmei Ént illetve Te-t különböztet meg, a zseni, az örült és az apostol típusát rendelve hozzájuk. Ebből a megközelítésből az apostol szavában „nem az ember énje [beszél], hanem maga az isten, aki felhasznál egy embert, hogy belőle szóljon”.<sup>23</sup> A „szellem öntudata”, ez az Ebnernél, illetve a Felmutató ikonos önarcképpel egyazon évben megjelent „Vádirat a szellem ellen”-t író Szabó Lajosnál<sup>24</sup> is megjelenő kulcskategória nemcsak Vajda ekkorra kikristályosodó művészi önképére lehetett befolyással, hanem a dialógusról, mint az egzisztencia lényegéről írottakkal analógiát nyújthat az önarckép megkettőződésére, s a köztük levő, ebben az értelemben aktívnak nevezhető viszonyra. Vajdát mindenestre 1936–37 körül rendkívül intenzíven foglalkoztatja az önarckép, illetve az önarckép és arckép megkettőződése, egymásra hatása (*Barátok, Kettős arckép, Kettős arckép házzal, Két fej akttal, Két arc*, 1937). (Ide kívánczik egy közbevetés, kitérő: a nem annyira közvetlen forrásként, mint párhuzamként kínáló szürrealista fotográfia szerepe. Az egymást átható, különböző szögekben egymásra vetített rajzok már a Munka-kör periódusában is megjelennek,<sup>25</sup> a transzparencia fel- és kihasználása a szentendrei első (1934–36) és második (1936–37) korszak eljárásai szempontjából elsődleges fontossággal bír. Vajda érdeklődése a fotó és film iránt köztudomású. Márpedig az egymásra exponált egymásra csúsztatott, mágikus hatást keltő portrék éppen ez idő tájt lesznek jellemzőek a szürrealista fotográfiában. Most csak néhány, a 20-as évek végén, a 30-as évek elején Párizsban készült, tehát Vajda párizsi tartózkodása idején elvileg hozzáférhető példát szeretnék bemutatni a téma aktualitásának illusztrálására: (*Maurice Tabard*, 1929,



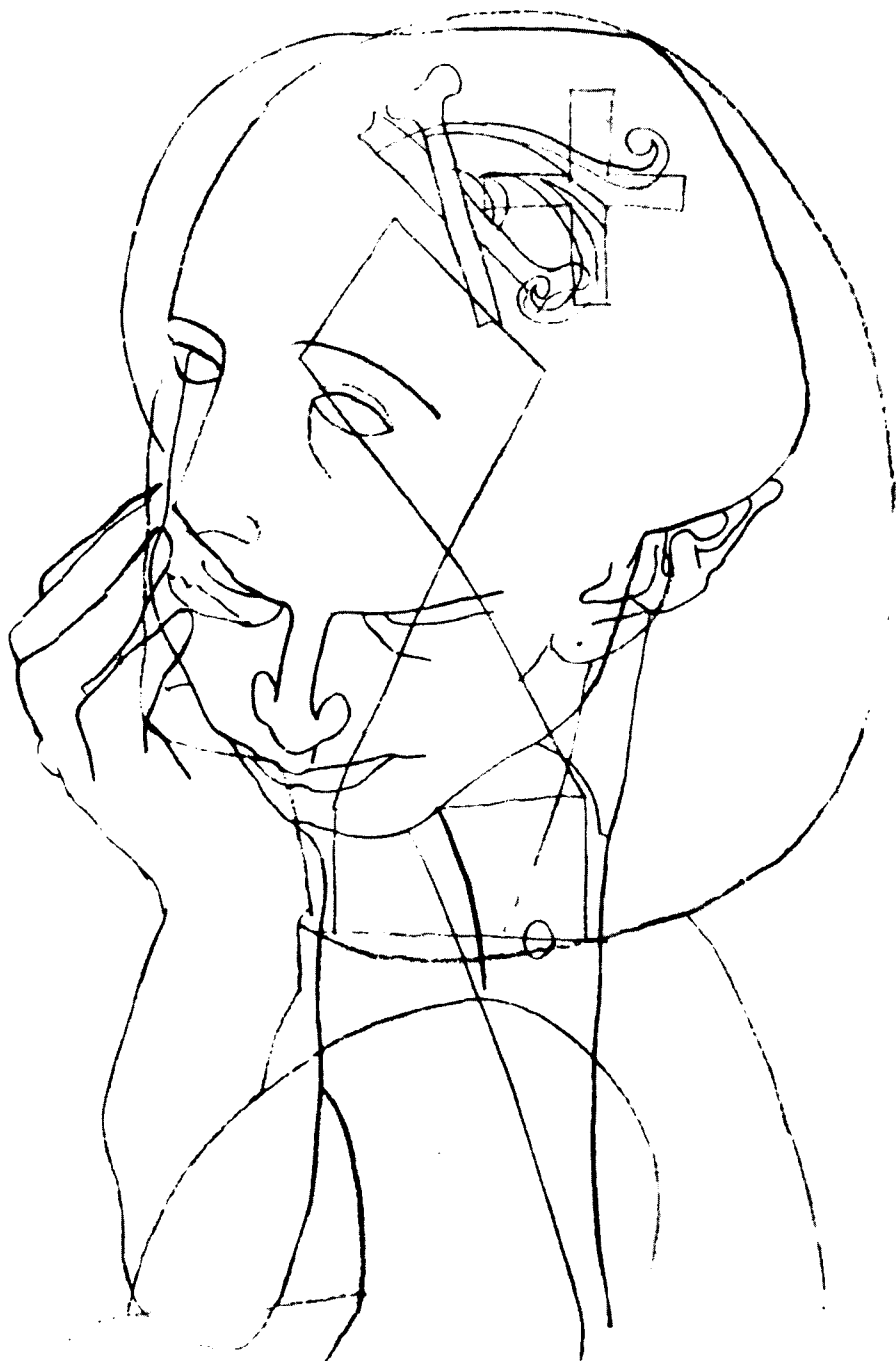
3. Vajda Lajos: Plasztikus fej, 1937



*Christian Schad*, 1930, *Roger Parry*, 1930 1,2, *Otakar Lenhart*). A fentiek egy kis képzavarral élve csupán a jéghegy csúcsából adnak ízelítőt, a kutatástörténeti szempontból egyre divatosabb téma feldolgozásai<sup>26</sup> arról tanúskodnak, hogy a transzparencia problémája benne volt a levegőben, számos alkotó foglalkozott vele.

Bergyajevtől is kaphatott ilyen irányban megerősítéseket. Az orosz filozófus Isten és Ember, egyedi és általános találkozását kölcsönös és dinamikus, mozgásban lévő kapcsolatnak tételezi,<sup>27</sup> melynek lényege, misztériuma Isten születése az emberben és egyidejűleg az ember születése Istenben. E kettő metszéspontján jön létre az isteni és emberi természetből egyaránt részesülő Szellemmel, a Logosszal azonosított Theantróposz, az Istenember<sup>28</sup> – a vajdai mű „harmadik arca”. Tárgyunk szempontjából nem közömbös, hogy e következtetéseket Bergyajev a pravoszláv teológia sajátosságaira alapozva vonja le, „melynek középpontjában az emberben levő isteni képmás és hasonlóság áll – az a tan, hogy az ember szellemi lénynek teremtetett. Az ember Istenhez hasonlatos, szellemi életét a bűnbeesés nem pusztította el, csak megsértette, és az emberben levő Isten-kép elhomályosult.”<sup>29</sup> Tehát akárcsak Ebnernél, Bergyajevnél is felfedezhető a dialógusra alapozott hármasság gondolata, s ha teljesen más alapállásból is, de a Picard-i, az isteni és emberi arc hasonlóságáról, rejtélyes egymásra utaltságáról szóló elképzelések sem idegenek ettől. Ugyanígy közös az Istenember egyszerre látható és láthatatlan arcának problematikája is, ahogy Nagy Szent Gergely mondja Ezékiel-kommentárjaiban: „Ő egyszerre jelenik meg láthatóan emberi mivoltán keresztül s őrzi meg magát láthatatlannak isteni mivoltában”<sup>30</sup> (ezt illusztrálja a Speyeri Evangeliárium miniátora, Karlsruhe, 1197-ben).

A Vajda-mű lehetséges szellemi hátterének felvázolása során itt érdemes megemlíteni a keresztény, elsősorban a bizánci ikonográfiához való kapcsolódási pontjait. A kétségtelen kínálkozó Krisztus-allúziók okán, a kéztartásnak a Pantokrátor-típushoz való közelsége miatt, s mivel Vajda a későbbiekben valóban többször is megrajzolta a Világbíró alakját, kézenfekvőnek látszik ide történő besorolása.<sup>31</sup> Nemrég a kép rövid elemzése során magam is erre utaltam.<sup>32</sup> Most mégis korrigálni szeretném véleményemet, s egy másik megközelítésre teszek javaslatot. Amennyiben ugyanis elfogadjuk e fent vázolt eszmetörténeti háttér megközelítőlegesen érvényességét, abba nehezen fér bele a világmindenség fölött uralkodó, a mennyboltozaton kezét áldó gesztusra nyújtó, a maga mindeneken való hatalmát kinyilvánító Krisztus típusa.<sup>33</sup> Meggondolásra méltó, hogy hiányzik e típusnál szinte kötelezően alkalmazott, a másik kézben tartott könyv, valamint a szakállviselés. Hiányát a bizánci ikonográfiát kitűnően ismerő<sup>34</sup> Vajda esetében csak részben magyarázhatja az önarckép jelenléte. Mellette szóló érv lenne a kétségtelenül a Pantokrátor-típusra emlékeztető kéztartás, az ún. latin áldógesztus, ám a *Felmutató ikonos önarcképen* megjelenő kéz gesztusa valóban csupán emlékeztet az ikonográfiában pon-



4. Vajda Lajos: Barátok, 1937

tosan szabályozott<sup>35</sup> kéztartásra, de korántsem azonosítható annak egyik változatával sem. (A kéz hangsúlyos szerepe, abnormis arányai mindenképpen a mű legproblematisabb pontjai közé tartoznak, figyelemfelhívó, a tekintetet a szemekre irányító s a három térréteget összekapcsoló szerepe mellett, ha nem is azonosítható a Sátán jelenlétével, mint azt Mezei Árpád tette elemzésében,<sup>36</sup> kétségkívül érezhető benne valami torz, nyugtalanító, sőt fenyegető mozzanat, mely talán az önarckép éteri, emelkedett, fenséges jellegének ellenpontosítására szolgál.)

A fentiek miatt magam egy másik ábrázolási típussal való rokonságot hangsúlyoznám. A kép ugyan szintén nem meríti ki a típusra jellemző valamennyi ismérvet, de közelebb áll annak szellemi koncepciójához. Ez pedig Krisztus-Emmánuel típusa, mely az izaiási jövendölés alapján („Ímé, a szűz fogan méhében és szül fiat, s nevezi azt Emmánuelnek”, Iz.7.14) ábrázolja Krisztust.<sup>37</sup> A bizánci ikonográfiában a típus szakálltalan, rövid hajú, magas homlokú ifjú mellképeként jelenik meg, áldó gesztusú jobb kézzel, baljában írástekerccsel. Ennek hiányára továbbra sincs magyarázat ugyan, ám az Emmánuel-típus teológiai értelmezése, tehát a preegzisztens, emberré váló, ám még nem inkarnálódott, a Logossal azonosított Krisztus koncepciója lényegesen közelebb áll a kép problematikájához, emberi és isteni kölcsönös közeledéséhez – hadd emlékeztessék Bergyajevre – mint a Pantokratór-változat.

A művész tehát – önarcképen keresztül – bár kerülve az egyértelműséget, szakrális vonatkozásokkal ruhazza fel, ha látenszen, s a kéz szerepére gondolva kételkedő mellékszöveggel terhelt, de a Logossal, Krisztussal azonosítja önmagát. Ennyiben beilleszthető a fentebb említett művész-mártír toposzba, de annak kései variánsaként több vonatkozásban eltér a múlt századi, századforduló mintától. Idegen tőle ugyanis az eredeti modell módján az autonóm személyiség hipertrófiás megnövelésén, a rejtett vagy nyílt zseni-kultusz<sup>38</sup> alapuló reszakralizáció,<sup>39</sup> s az ez alapján való szembehelyezkedés a társadalmi vagy művészeti kánonokkal. Megőrzi viszont a művészet szentségébe, szinte mágikus hatalmába vetett hitet, későbbi feleségéhez intézett sorai: „a művészet papja légy”,<sup>40</sup> a felkentség, az elhivatottság hangsúlyozása mellett az alázat, a szolgálat, a művészet szféráján kívül eső értékeket elutasító aszketikus művészi magatartás motívumaival párosulnak.<sup>41</sup> A politikából, a művészet közvetlen társadalomformáló erejébe vetett reményből ekkorra már véglegesen kiábrándulva<sup>42</sup> példaképe a névtelenségbe húzódó szerzetes, a „festő-remete”<sup>43</sup> lesz. Ebből a szempontból a századforduló spirituális-vallásos művészi közösségeinek tagjaival, a beuroniakkal,<sup>44</sup> illetve olyan alkotókkal vethető össze, mint Jan Verkade.<sup>45</sup> Vajda azonban mégiscsak önállóbb, szuverénebb hozzájuk képest, nem pusztán aláveti magát Istennek vagy a Szent, transzcendens Művészetnek, hanem kontaktust, dialógust képes teremteni velük: az önarckép és az ikonfej megszólítja egymást.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Az addig megjelent szakirodalom legteljesebb összefoglalása: MÁNDY S.: *Vajda Lajos*. Bp. 1983. 243–249. a tanulmányban elemzett mű interpretációja: 95–96.
- <sup>2</sup> EHRER, H.: Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse. Berlin, 1934. STEINBART, K.: Albrecht Dürers Schmerzensmann von 1511 als christomorphes Selbstbildnis. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14 (1951) 32–39.
- <sup>3</sup> HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: Ecce Homo oder Christus und die Kritiker. Künstlertum zwischen Vergöttlichung und Martyrium. Die Rolle des Kritikers. in: *James Ensor* (Kat.), Hamburg, Kunstverein, 1986–87. 26–36. HEUSINGER VON WALDEGG, J.: James Ensor: „Selbstbildnis mit Staffelei” (1890). Eine Allegorie réelle, *Wallraf-Richartz Jb.*, Bd. L. (1989) 251–269. SCHIFF, G.: Ensor the Exorcist, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson* (ed. M. BARASCH, L.F. SANDLER, coed. P. EDEN), New York–Englewood Cliffs (N.J.), 1981. 719–737.
- <sup>4</sup> PL. MITTELSTAEDT, K.: *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*. Wien, 1968. SELLIER, V.: *Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Diss. München, 1981.
- <sup>5</sup> Vö. JUNOD, P.: Das (Selbst)portrait des Künstlers als Christus. in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst* (Hrsg. E. BILLETER), Bern, 1985. 59–79.
- <sup>6</sup> Vö. GOHR, S.: *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert*. Köln, 1975. kül. 86–113.
- <sup>7</sup> MERTERTON, I.: *Vaegen till försoning. En konstpsikologisk studie i Ernst Josephsons religiöse fantasivaeld*, Göteborg, 1957. *Ernst Josephson 1851–1906. Bilder und Zeichnungen* (Kat.), Bonn, Staetisches Kunstmuseum-Bochum, Museum, 1979.
- <sup>8</sup> ZWICKL A.: Imitatio Christi. Pannonhalmi Szle, 1 (F/1) (1993), 83–88.
- <sup>9</sup> SIKÓ K.: A Madonna-festő. Művész-szerp és historizálás Csontváry önarcképein, *Művészettörténeti Értesítő*, XL (1991/3–4.) 156–174. KISSNÉ BUDAI R.: Csontváry Kosztka Tivadar: Foházkodó üdvöztő. *Ars Hungarica*, XXV (1997/1–2) 425–438.
- <sup>10</sup> VERBA A.: *Paizs Goebel Jenő (1896–1944)*. Szentendre, 1996.
- <sup>11</sup> GYÖRGY P.: Sorozat és montázshasználat, *Ars Hungarica*, XVI (1988/1) kül. 18–19.
- <sup>12</sup> KARÁTSZON G.: *Hármaskép*. Bp. 1975. 126–183.
- <sup>13</sup> Vajda olvasmányainak jegyzéke (részlet): MÁNDY i. m. 199–201.
- <sup>14</sup> Vö. DARABOS P.: *Hamvas Béla. Egy életmű fiziognómiája* II., h.n. 1997. kül.: 151–259.
- <sup>15</sup> PICARD, M.: *Das Menschengesicht*. München, 1929. vö.: „Az emberarc korábban csodálatosan tiszta volt” (28.)
- <sup>16</sup> PICARD i. m. 77.
- <sup>17</sup> Uo. 78.
- <sup>18</sup> Uo. 114.
- <sup>19</sup> Uo. 27.
- <sup>20</sup> Uo. 20.
- <sup>21</sup> Vö. JUHÁSZ A.: *Nyikolaj Bergyajev*. Bp. 1984. 69.
- <sup>22</sup> KUNSZT GY.: *A hagyomány jövője. Prolegomena*. Veszprém, 1995. 73.
- <sup>23</sup> KUNSZT i. m. 77.
- <sup>24</sup> SZABÓ L. – TÁBOR B.: *Vádirat a szellem ellen*. Bp. 1936. II. kiad. Veszprém, 1991.
- <sup>25</sup> A Munka-körről: HEGYI L.: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége, *Ars Hungarica*, XI (1983/2) 283–292.
- <sup>26</sup> A szürrealista fotóról: *Photographic Surrealism*, (kat.), Cleveland, The New Gallery of Contemporary Art, 1979. *Anxious Visions. Surrealist Art* (kat.), Berkeley, University Art Gallery, 1990. JAGUER, E.: *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris, 1982. FOSTER, H.: *Compulsive Beauty*. Cambridge (Mass.)–London, 1993.
- <sup>27</sup> NY. BERGYAJEV: *A történelem értelme*. Bp. 1994. 35–45.
- <sup>28</sup> JUHÁSZ A. i. m. 72
- <sup>29</sup> Uo. 57–58.
- <sup>30</sup> Idézi: GOTTLIEB, C.: *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*. New York, 1981. 408.
- <sup>31</sup> Vö. pl. MEZEI Á.: Vajda Lajos. in: *Vajda Lajos emlékkönyv*. Bp. 1972. kül. 116.

- <sup>31</sup> ANDRÁSI G.–PATAKI G.–SZÚCS GY.–ZWICKL A.: *Magyar képzőművészet a 20 században*. Bp. 1999. 117.
- <sup>32</sup> A Pantokratör-ikonográfiáról: CAPIZZI, C., S.J.: *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ (Saggio d'esegesi letterario-iconografica)*, Roma, 1964.
- <sup>33</sup> Ld. ezzel kapcsolatban Vajda olvasmányainak jegyzékét a bizánci művészetről (13. sz. jegyzet)
- <sup>34</sup> Vö. DE CHAPEAUROUGE, D.: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt, 1984. kül. 26–30.
- <sup>35</sup> Idézi KARÁTSÓN G. i. m. 177.
- <sup>36</sup> Vö. KIRSCHBAUM, E., S. J.: (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I., Roma–Freiburg–Basel–Wien, 1986. 622–626.
- <sup>37</sup> A zsenikultuszról: ZILSEL, E.: *Die Entstehung der Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, 1926. GEHRING, A.: *Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems*, Bonn, 1968. SCHMIDT, J.: *Geschichte der Geniedenken 1750–1945*. Darmstadt, 1985.
- <sup>38</sup> A reszakralizációról: LIBENWEIN–KRAEMER, R.: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlichen Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Inauguraldiss. Frankfurt, 1977. kül. 299–326.
- <sup>39</sup> Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 aug.1. in: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához*, Szentendre, 1996. 33.
- <sup>40</sup> Uo.
- <sup>41</sup> Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1937 júl.29, in: *Vajda Lajos levelei...*, i. m. 59.
- <sup>42</sup> Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936 nyár, in: *Vajda Lajos levelei...*, i. m., 26.
- <sup>43</sup> LENZ, P. D.: *Zur Aesthetik der Beuron Schule*, 1912, RÉGAMEY, P.P.: *Sakrale Kunst im XX. Jahrhundert*. Graz, 1954.
- <sup>44</sup> Verkadéról: BOYLE-TURNER, C.: *Jan Verkade. Ein holländischer Schüler Gauguins*, in: *Jan Verkade* (kat.), Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam / Musée des Beaux-Arts, Quimper / Städtische Galerie Albstadt, 1989.



Bánóczy Zsuzsa

## A MILÁNÓI PETŐFI-SZOBROK TÖRTÉNETÉHEZ

A köztéri szobrok gyakran hosszú ideig várnak a felállításra, s szinte minden köztéri műnek külön története van, amely részben tükrözi azt a politikai-történelmi helyzetet is, amelyben a megbízástól az elkészült szobor a végleges helyére kerül. A téma választása és a megbízó művészeti elvárása szintén jellemzi a kort, miként maga a megvalósult mű is.

A milánói Biblioteca Ambrosiana Petőfi szobrának felállítása is több évtizeden keresztül váratott magára, s e szoborügy révén nyomon követhetjük mind a nemzetközi, mind a hazai történelmi, politikai, művészetpolitikai változásokat. Az 1973-tól Milánóban látható, Ferenczy Béni által 1948/49-ben készített Petőfi szobor hányattatott sorsával mind a sajtóban, mind a szakirodalomban neves szakemberek, írók, újságírók többször foglalkoztak.<sup>1</sup> A szobor az 1945 utáni magyar szobrászat egyik kiemelkedő alkotása. A mű kvalitása, hatása indokolja, hogy keletkezéstörténetéről, problematikájáról, továbbá a milánói Petőfi szobrok sorsáról a rendelkezésemre álló újabb információkat, gondolatokat közreadjam.

A Szabad Művészet 1948. októberi számában megjelent hír, amely szerint Ferenczy Béni Petőfi szobor készítésére kapott megbízást, önmagában semmi különös problémát nem vet fel. Az 1848–49-es szabadságharc centenáriumi évében egyáltalán nem meglepő, ha az elismert, baloldali múltjáról közismert szobrász,<sup>2</sup> a Művészeti Tanács képzőművészeti szaktanácsának tagja,<sup>3</sup> a főiskola tanára Petőfi szoborra kap megbízást. A téma, Petőfi ábrázolása adekvát mind a centenárium, mind a forradalmi hagyományokat magáénak valló 1948-as magyar társadalom vonatkozásában. A felállított szobrok nagy többsége Petőfit ábrázolta, a költőt, aki eszméiért, a szabadságért az életét áldozta. Történelmi távlatból visszatekintve, ellentmondás abban van, hogy a megbízást a minisztériumtól kapta, hisz korábban a centenáriumi bizottság, sőt a kormányzat sem támogatta különösebben az évforduló nagy emlékművekben történő megünneplését, helyette inkább a közjót szolgáló kutak, kórházak 48-as hősekről való elnevezését tartotta praktikusnak.<sup>4</sup> 1948. első felében azonban az országban tömegessé váló centenáriumi emlékmű és szobor állítások ténye elől nem zárkózhattak el, sőt bejelentették – mintegy vállalva 1848 szellemi örökségét<sup>5</sup> –, hogy a minisztérium is fog szobrokat állíttatni, melyeknek művészi kvalitásaira is ügyelni fognak.<sup>6</sup> Ennek a deklarált szándéknak talán az első példája Ferenczy megbízatása. Újabb ellentmondás, hogy a megbízást követő évben viszont Ferenczyt eltávolítják a főiskoláról, Petőfi szob-

rát nem állítják ki az első képzőművészeti kiállításon, s az alkotó rövidesen teljesen háttérbe szorul. Az igazi problémát a Petőfi szobor felállításának helye s aktualitása jelenti. A szobrot ugyanis a milánói Biblioteca Ambrosiana<sup>7</sup> szobor-udvara számára készítették, ami 1948. októberében több mint elgondolkoztató. Az eredeti elképzelések szerint a szobrot 1949. július 31-én Petőfi halálának 100. évfordulóján kívánták leleplezni. A megváltozott külpolitikai helyzetben<sup>8</sup> ma már nem látszik túl taktikus lépésnek az új hatalom részéről a Nyugatnak számító Olaszországnak államilag rendelt szobrot ajándékozni.

A nyugati nemzetközi kapcsolatok 1948. második felére drasztikusan gyengültek, így a milánói szoborállítási terv nem indokolható a kulturális kapcsolatteremtés igényével. Ekkor a szovjet kapcsolatok erősödtek fel. Kérdés tehát, hogy 1948. októberében miért ad megbízást az Ambrosianába kerülő Petőfi szoborra a minisztérium. A Szabad Művészet július-augusztusi száma arról tájékoztat, hogy a Művészeti Tanács Ferenczyt javasolta a Petőfi szobor elkészítésére. A Művészeti Tanács e kérdéssel április 27. után tartott 318. ülésén foglalkozott, de áprilisban, majd júniusban és augusztusban több Petőfi szobor kérdését is megvitatták művészi szempontból.<sup>9</sup> Nyilvánvaló tehát, hogy a szoborállítás szándéka bizonyíthatóan több hónappal korábbi, s így megoldódni látszik az októberi dátummal szemben felvetődött probléma. Külföldre kerülő műről lévén szó, fel kell tételezni a diplomáciai előmunkálatokat is, tehát a szoborötlet időpontját legalább az előző évben kell feltételezni, 1947-ben, amikor a nemzetközi kapcsolatok még nyitottabbak voltak. Ferenczy 1947-ben, a svájci kormány meghívottjaként Svájcban, majd ezt követően Rómában, a Magyar Akadémián tartózkodott. Úgy tűnik, hogy így minden aggály elosztható, a megbízásnak korábbi előzménye van s csak 48-ban realizálódott.

A milánói Petőfi szobor gondolata Kontha Sándor szerint már a harmincas években felmerült, s valószínűnek tartja, hogy Mészáros László, Pátzay Pál és Pásztor János tervezett oda szobrot, ez utóbbi kettő a háborús körülmények miatt nem valósult meg.<sup>10</sup> A szoborötlet keletkezésének pontos idejét, körülményeit további kutatás derítheti ki.<sup>11</sup> Varjas Károly az Olasz Intézet közlésére támaszkodva az 1939-es dátumot jelöli meg az Ambrosiana szoborudvar s egyben a Petőfi szobor ötletének időpontjaként.<sup>12</sup> A szoborudvar megvalósítására a negyvenes években került sor bizonyosan, 1941-ben már kialakítás alatt állt. További kutatás döntheti el Mészáros<sup>13</sup> és Pátzay szerepét. Annyi azonban már bizonyos, hogy a Varjas által<sup>14</sup> Pátzaynak tulajdonított mű s az arról készült fotó, melyet ő is közöl – forrásként az 1937-es Magyar Művészetet jelölve meg –, az 1943-as Szépművészet 132. oldalán található meg, Pásztor János műveként. A fotón szereplő mű valóban azonos a Nemzeti Galériában őrzött Petőfi gipsz és alumínium szoborral.

Nem kizárt, hogy Pátzay is készített tervet valamikor, erre azonban most nem tudok választ adni. A Magyar Művészet 1937-es évfolyamában

sem a képjegyzékben, sem a kötetben nem bukkantam nyomára a neki tulajdonított műnek. Úgy vélem, hogy sorozatos félreértések játszanak szerepet a milánói Pátzay Petőfi-terv feltételezésében.<sup>15</sup>

Hiteles forrásokból tisztázható viszont mind Pásztor János, mind Feren-czy Béni Petőfi szobrának és az Ambrosianának a kapcsolata.

A VKM 1947-es iratanyagában található iratmásolatból<sup>16</sup> megtudjuk, hogy az Ambrosianába először Pásztor János készített szobrot a minisztérium megbízásából, még a háború előtt, alumíniumból, mely a háborús események miatt nem került felállításra, de egyébként átvészelte a hábo-rút, s ekkor a Művészeti Tanács véleményét kérték a felállításról, mivel az ügy ismét előtérbe került.<sup>17</sup>

A fellelhető eredeti iratokból és mutatókönyvekből<sup>18</sup> a milánói szoborról az alábbiak tudhatók meg. Az Ambrosianába kerülő Petőfi szobor ügye először 1940-ben merül fel a mutatókönyvben,<sup>19</sup> az iratok azonban megsemmisültek, s csak a bejegyzések utalnak az eseményekre. Az olasz–ma-gyar kapcsolatok ez időben erőteljesek voltak, Milánóban Magyar iskola, majd Magyar Intézet is működött minisztériumi támogatással, sőt 1942-ben magyar hét volt, amellet, hogy a Triennálén a magyar művészek rendszeresen részt vettek. E kulturális kapcsolatok természetes alapjául szolgálhattak a magyar–olasz baráti viszonyt tovább erősítő Petőfi szobor állítás gondolatának. Bővebb információk ezzel kapcsolatosan az eredeti iratok megsemmisülése miatt nincsenek birtokomban. Egy 1941. márciusi újságcikk hírül adja, hogy Pásztor „Gömbös Gyula márvány szobrán és a Petőfi szobron dolgozik egy időben, mely Milánóban 12 nemzet egy-egy reprezentatív alakjának szobra mellett fog állni”.<sup>20</sup> A Nemzeti Galéria Adattárában található Pásztor-iratok között a szobor megbízólevele és két másik irat is megőrződött.

Pásztor János a bemutatott kis agyagterv alapján kapta a megbízást 1941. április 8-án az egyedi, életnagyságú gipsz, illetve arról készülő bronz Petőfi szoborra, azzal a kikötéssel, hogy bármely bemutatáshoz a minisz-terium hozzájárulása szükségeltetik, a kis agyagpéldánnyal viszont a mű-vész szabadon rendelkezik. A kifizetés három lépcsőben történik: első az agyagmintáért, második a gipszpéldányért, harmadik a – szállításra kész – bronzpéldányáért, melyet a gipsz átvétele, illetve a kiöntéshez szükséges bronzmennyiség átvételét követő két hónap múlva köteles elkészíteni a szobrász. Pásztor feladata elkészítésénél arra kötelezik, hogy a mű fejezze ki a költő nagyságát, és egyben illeszkedjék a már elkészült többi szobor-hoz, mivel Petőfi szobra Galbiati – az Ambrosiana vezetője – kezdeménye-zésére a kialakítás alatt álló cinquecento udvarba kerül majd.<sup>21</sup>

E megtisztelő megbízást Pásztor János<sup>22</sup> nemcsak mint elismert szob-rász, hanem mint a kormányzó által nagyra tartott személyiség is kapta. Mindezek ellenére sem rendeződött a szobor ügye a kívánt határidőre. Ennek oka nagy valószínűséggel az általános bronzhiány, a háború miatti anyaggazdálkodási rendeletek. Az 1941-es cikk<sup>23</sup> arról tudósít, hogy Göm-

bős szobra azért készül márványból, mert a bronz ellátással gondok voltak. Ugyanezt mutatja a megbízólevél is. 1942. október 9-én írt levelében Szinyei Merse Jenő – júniustól új kultuszminiszter – felszólította Pásztort, hogy a bronzhiány miatt „bronzpatinával bevont alumínium szobrot készítsen”.<sup>24</sup> Pásztor alumínium szobrára Krausz József öntőmester 1942. december 25-én kapott előleget.<sup>25</sup>

Az eredeti megbízás tehát bronz szoborra vonatkozott, de csak alumínium példánya készült el. A Petőfi szobor agyagvázlata 1941-ben, gipszpéldánya 1942. októberében, az alumínium példány pedig legkésőbb 1943. elejére elkészült. Valószínűleg ezért közöl róla fotót a Szépművészet 1943-ban.

A szobor, amely a Nemzeti Galéria raktárában található,<sup>26</sup> ovális talapzaton álló, 192 cm-es magas, csizmás bal lábával előre lépő férfi alakot ábrázol. Bal vállán átvetett, elől összefogott, redőzött, bő köpenye alól kilátszik kardja, melyet markolata alatt fog bal keze. A jobb kéz a bal váll irányában szívéen nyugszik. Köpenyének felső, zárt részén jelzésszerű zsinóros gombolás, kilátszó ingnyakkal. Az egész test jobbra, feje kicsit balra fordul. Szigorú arca szakállas, valós életkoránál idősebb, merev tekintete előre néz. Az arc Beck Ö. Fülöp 1900. körüli Petőfi érem című szobrával rokonítható,<sup>27</sup> valószínűleg az 1848-as Barabás kép az előkép mindkettőnél.<sup>28</sup> Nem tudni, milyen előtanulmányokat végzett Pásztor a szobor megformálásához, mennyiben törekedett történeti hűségre, de e szobránál több változás mutatható ki megelőző szobraihoz viszonyítva. Az álló, átszellemült költő megnyújtott felső testű alakja Pásztor korábbi arányosabb alakjaitól eltér. Az alakok megnyújtása a 30-as évek végétől a negyvenes években gyakori jelenség, tendencia a magyar szobrászatban, de egyben kiváló szobrászi eszköz a szellem-nagyság kifejezésére is. Szintén új vonás, hogy korábbi szobrainak mélyen formázott mintázásával szemben most nyugodtabb, simább a felület s a korábbi emlékműveire, szobraira (Révész, Rákóczi fejedelem) jellemző részletgazdagság helyett Pásztor itt letisztultabb formákkal dolgozik, melyekkel klasszicizáló női aktjaihoz áll közelebb. Valószínűleg az olasz neoklasszicizáló felfogás – amely egybeesett az itthoni hivatalos és egyházi művészi elvárásokkal is –, játszottak döntő szerepet a költő alakjának e stílushoz közel álló megfogalmazásában.

Az 1943-ban elkészült szoborról további adat 1947-ig az iratanyagokban nincs. Pásztor 1945. januárjában meghalt.<sup>29</sup> 1947-ben merült fel újból a milánói szoborügy kérdése, felelevenítésének háttérében valószínűleg a milánóiak igénye, a hagyományos olasz–magyar kapcsolatok erősítése, az 1848-as centenáriumi ünnepségek álltak, de mellettük Pásztor újra temetése<sup>30</sup> és más vele kapcsolatos ügyek<sup>31</sup> is szerepet játszhattak.

Ugyanezen év október 4-én íródik a Nemzeti Múzeum Tanácsának levele, amelyből megtudjuk, hogy Márffy Oszkár – a Milánói Szt. Szív Egyetem tanára, lektor 1930–38 között – közvetítésével ismét felmerült az Amb-



1. Pásztor János: Petőfi.  
1943.



rosiana Petőfi szoborügye. A tanács elnöke olaszországi útja alkalmával tisztázta, hogy valóban várják még a Petőfi szobrot. E beadvány szerzője kéri a VKM intézkedését, hiszen az olasz ajánlat még érvényes. A szobor alkotójaként viszont tévesen Pátzay Pált nevezi meg.<sup>32</sup> Az 1941-es Pásztor megbízólevelével, VKM 1947-es iratanyagában található iratok és iratmásolat<sup>33, 34, 35</sup> egyértelműen bizonyítják, hogy nem Pátzay, hanem Pásztor János készített szobrot a minisztérium megbízásából az Ambrosianába. A szoborügy másik iratanyagában<sup>36</sup> a minisztériumi referens, Szalatnyay József október 15-i jelentésében olvashatjuk, hogy Pásztor, a háború előtt kapott megbízást, teljesítette alumíniumból. A szobor átvészelte az ostromot, néhai Pásztor műtermében megtalálható. Ugyanakkor az eredeti bronzban való kiöntését javasolja és a külügyminisztérium véleményének kikérését, hogy az olasz fél hivatalos formában is megerősítse a szobor átvételének fennálló lehetőségét. 1947. október 27-én a szobor bronzból történő kiöntésének várható költségeiről kért tájékoztatást a X. ügyosztály számára Bassola államtitkár, mielőtt a külügyminisztériumhoz fordultak volna. Mindezek azt mutatják, hogy a minisztériumi vezetés és ügyintézők 1947. októberében az 1941-es hivatalos megbízás alapján Petőfi bronz szobrát kívánták Milánóba eljuttatni, de decemberben a művet „művészi szempontból aggályosnak” ítélte az ügyintéző,<sup>37</sup> és minden további lépés előtt kíváncsún tartotta a Művészeti Tanács véleményének meghallgatását ez ügyben. A Tanács véleményét művészeti kérdésekben ki kellett kérni, de külföldön felállítandó műről lévén szó meg sem lehetett kerülni,<sup>38</sup> így e kérés természetesnek tűnik. A minisztérium 1947. decemberében kért véleményezést a szobormű felállításáról. E levélben a művészeti osztály nevében Boreczky, a művészeti osztály vezetője úgy fogalmaz, hogy „amennyiben a Tanács a szobornak a milánói Ambrosiana könyvtárban való felállítása nem volna lehetséges, azt egy vidéki városnak” adományozzák.<sup>39</sup> A Művészeti Tanács Képzőművészeti Szaktanácsa<sup>40</sup> 1947. december 30-i ülésén Pásztor szobrának felállítását művészi szempontból nem tartotta helyénvalónak, s csak egy kisebb hazai városban történő felállítását javasolta.<sup>41</sup> A Tanács megerősítő véleménye alapján a művészeti főosztály sem javasolta Pásztor szobrának felállítását Milánóban, de vidéki felállítását a centenárium alkalmából lehetségesnek tartotta.

Pásztor János Petőfi-szobrának Milánóban való felállításának története gyakorlatilag 1948. január 12-én lezárult.<sup>42</sup> A megváltozott politikai-társadalmi körülmények ismeretében azonban az az érzésem, hogy 1947/48 fordulóján a művészi aggályok mellett valószínűleg már politikai szempontok is felmerültek Pásztor személyével kapcsolatban. A Milánóba tervezett első szobrot tehát Pásztor János készítette. Felállításának elmaradását 1942-ben a bronzhiány, majd a háborús események okozták. 1947-es újbóli felállítási kísérletét ismét a bronzhiány, a Művészeti Tanács véleménye, de főképpen a megváltozott politikai és gazdasági helyzet hiúsította meg.

A Petőfi szobor eredeti alumínium és gipsz példánya a Nemzeti Galéria szoborosztályának raktárába került. Az alumínium példány hosszú ideig

látható volt a nagytétényi Kutatóintézet Rózsakertjében. A gipszről 1960-ban készült az újabb alumíniumpéldány, melyet Nagymágocs község kérésének<sup>43</sup> eleget téve a Művelődési Minisztérium a vidéki köztéri szobrok keretéből öntetett és fizetett ki 1960-ban, s ekkor állították fel a Petőfi Művelődési Ház előtt. 1961 áprilisában már bizonyosan a helyén állt.<sup>44</sup>

Pásztor János 1941-ben Milánó számára készült Petőfi szobra tehát 1961-től Nagymágocson látható. Az eredeti helyen történő felállításra soha nem került sor, az ezzel kapcsolatos VKM ügyintézés 1948. elején véglegesen lezáródott. A Milánóban felállítandó Petőfi szobor kérdése azonban nem. A Művészeti Osztály a Külügyi Osztállyal együtt 1948 januárjában célszerűnek tartotta volna az olasz kérés teljesítését, e megtisztelő ajánlat megvalósítását, tekintettel a magyar-olasz kapcsolatok javítására, a centenáriumi évre, valamint a várható pozitív nemzetközi visszhangra. Esetleg más alkotóművésszel, hogy a Petőfi szobor talapzata ne álljon üresen.<sup>45</sup> De a költségek fedezete egyik osztálynak sem állt rendelkezésre, így 1948. január 22-én ad acta tették az ügyiratot.<sup>46</sup> Az Ambrosiana szoborügy azonban, mint a fentiekben már elmondtam áprilisban, ismét előkerült a Művészeti Tanácsnál, a megbízást pedig – Kontha Sándor közlése szerint – a Milánói Magyar Intézet sürgetésére adta ki a minisztérium.<sup>47</sup> A Művészeti Osztály 1948-as mutató- valamint iktatókönyve alapján Ferenczy Béni 1948. június 25-én iktatott 216416. sz. irattal kapta a hivatalos megbízást. Sajnos az aktában a jelölt iratok nem találhatók, mások be sem érkeztek a levéltárba, így e megbízás körülményeinek, tartalmának dokumentumokra támaszkodó felkutatása nem volt lehetséges.<sup>48</sup>

Ferenczy a hivatalos, júniusi megbízás alapján kezdte el szobrát mintázni a „Cortile uomini magni” számára, a kész, de üresen álló posztamentsre, és saját elbeszélése szerint 1949. tavaszára készült el a két méteres alakkal.<sup>49</sup> A kultuszminiszter és az osztályvezető ( Ortutay Gyula és Antal Károlyné ?) Ferenczy távollétében nézte meg a munkát,<sup>50</sup> ezt követően – Ferenczy május 6-i naplóbejegyzése szerint – a minisztérium egyik hivatalnoka közölte Ferenczyvel, hogy a megrendelést még decemberben „stornírozták”.<sup>51</sup> Többé ez ügyben nem tárgyaltak vele és nem fizettek érte. Június 14-i naplóbejegyzésében Ferenczy elpanaszolja, hogy a különböző intrikák elintézték Petőfijét, már a gipszöntés költségeit sem térítették meg, ő azonban tovább dolgozott a gipszen, melyről akkor még hiányzott az amulett a nyakon, a kard, és a felirat a talapzatról.<sup>52</sup> A későbbi ismert műről az amulett hiányzik, de fotó őrzi ezt az állapotát. Valószínűleg az év végére készült el teljesen a szobor, amely a Szépművészeti Múzeum raktárába került hosszú évekre. A korábbiakban elmondottakban furcsállottam a szobor Ambrosianában való felállításának helyét és időpontját s több „enyhítő”, magyarázó tényt sikerült találnom a szoborra vonatkozó minisztériumi döntés hátterére. Mindezek azonban csak a megbízást tették lehetővé. Az adott politikai történelmi szituációban a szobor Olaszországban történő felállítása valóban politikai nonszens volt. Ezt bizonyítja Ferenczy

szobrának decemberi stornírozása, melyről a művész csak 1949-ben értesült. Magyarázatra nem volt szükség. 1948. júniusától<sup>53</sup> minden 10.000 Ft-ot meghaladó szoborállításról a miniszter döntött. A stornírozásról Tolnai Gábor akkori római követ a következőt írta: „Tájékozódásom szerint követségünk valami efféle döntést kapott Budapestről: Petőfi szobrának a milánói Ambrosiana könyvtár díszudvarán történő felállítását nem tartjuk időszerűnek...”<sup>54</sup> Tolnait új követként ismét megkereste a könyvtár vezetése a szobor ügyében. Az új követ, mit sem tudva a szobor előzményeiről, örömmel értesítette Budapestet a nem mindennapi javaslatról és határozott visszautasításban részesült. Következő haza látogatásakor Révai József személyesen is visszatért az ügyre, kioktatva a követet: „Azt hittem, több eszed van annál, hogy egyáltalán szóba állj a klérus képviselőivel?! Különben Ferenczy Béni szobrát sehol sem állítjuk fel, mert rossz szobor. Nem fejezi ki Petőfi hősi nagyságát...”<sup>55</sup> Az 1948. utáni Magyarországon az államosítás, szekularizáció, az egyházak, szerzetesrendek, a „klérus” elleni harc folyt, a „szocdemek” felmorzsolása mellett. Ferenczy baloldalisága kevésnek bizonyult a kommunista hatalom számára, ráadásul egyházi megbízáson is dolgozott. Az a gondolat pedig, hogy annak a szobrásznak, akit Révai 1949-ben még a főiskoláról is elküldött, törekény, nem idealizáló, hús-vér ember, egyszerű katona Petőfijét állítsák fel az egyházi vezetés alatt álló milánói könyvtárban, a kormány ajándékaként, még akkor is megvalósíthatatlan volt, ha a költő szobra a világirodalom nagyságai sorában hirdethette volna a magyar költészetet.

Révai megfogalmazásában Ferenczy Petőfije nem fejezi ki a költő nagyságát, azaz 1949-ben nem felelt meg a megrendelő elvárásának, ezért rossz szobor. Ez az ítélet arra kárhoztatta a szobrot, hogy 1956-ig csupán a szűkebb szakmai kör ismerhette. Azt gondolom, hogy az elhallgatásban szerepet játszott Petőfi mindenről lemondó, a szabadságért, a függetlenségért eltökélten harcba induló, konok, belső feszültségtől izzó, az elnyomás elleni küzdelemre végsőkéig elszánt figurájának mozgósító ereje is. Valójában a hivatalos hős forradalmár elképzeléseket nem teljesítő, sőt azzal teljesen ellentétes, törekény, vékony figuraként ábrázolt Petőfi lázadó szelleme került raktárba az új társadalom békés építésének kezdetén. A finom realista mű nem felelhetett meg a szép új világot hirdető szocialista realista, részletekben gazdag, érzelmekben szegény, a munkások, parasztok alakját, életét hamis pátosszal hirdető, üres műveket előállítató ötvenes években. Ferenczy azt nyilatkozta, hogy szobrával érzelmekre épített és külső-belső hasonlatosságra törekedett, semmi esetre sem idealizálásra vagy tipizálásra, mely utóbbi alapvető igény volt.<sup>56</sup> A szobor azonban létezett, még akkor is, ha nem szerepelhetett kétszeri próbálkozás ellenére sem a Képzőművészeti kiállításokon. Későbbiekben Ferenczy más műveit is „leszólta” a kritika, mondván, hogy a „deformáció még előfordul a kiállítások anyagában, sajnálatos módon éppen nagy tehetségű szobrászoknál” s példaként Borsost és Ferenczyt hozták.<sup>57</sup>



2. Ferenczy Béni: Petőfi. 1948–49.

Minden Petőfi szobor alkotónak legnagyobb problémája volt a hasonlítósság és a társadalomban élő Petőfi kép, a hiteles Petőfi megfogalmazása az első Petőfi szobor óta. E kérdés a centenárium kapcsán vetődött fel erőteljesebben művészi problémaként, elvárásként. Több szobor készült 1947–50 között, legjelentősebbek Medgyessy debreceni, Borsos pécsi Petőfi szobrai.

A XIX. század utolsó harmadában a teátrális, a XX. század elején a költőfejedelem, általában pedig mélabúsan álló, felemelt karral szavaló, irattekercset tartó, vándorló, később forradalmár Petőfi ábrázolásokkal találkozunk az évtizedek során. Egyszerű, pátosz nélküli, poéta mivoltára, sorsára, életére utaló, tárgyaktól mentes megformálása kortárs képzőművészetünkben gyakori. Élő és hihetetlenül szuggesztív, törekény alkatú Petőfi azonban egyedülállóan csak Ferenczyé, amely 1951-től a Szépművészeti Múzeum raktárában volt.<sup>58</sup>

A szobrot a feledés és a raktár homályából Hatvany Lajos emelte ki, 1955-ben megjelent *Így élt Petőfi* című könyvének borítóján való reprodukálásával, mintegy tiltakozásul a szobor méltatlan sorsa ellen. Sokak számára így lett s maradt hosszú ideig látható a szobor. A szoborra e könyv kapcsán írt cikkében Hubay Miklós hívta fel a figyelmet az Irodalmi Újságban. Az országos képzőművészeti kiállítás zsűrije, korábbi kétszeri visszautasítás után, most beválogatta a művet a múcsarnoki kiállításra. A szobor első nyilvános bemutatására 1955. december–1956. március között a VI. Magyar Képzőművészeti kiállításon került sor. A Hatvany könyv és a kiállításon történt bemutatás nyomán cikkek jelentek meg a szoborral kapcsolatban. A szobor későbbi sorsára vonatkozóan valószínűleg nem közömbös, hogy a kiállítás idején Budapesten tartózkodó szovjet kulturális delegáció vezetője, az író Szmirnov szintén elismerően nyilatkozott a szoborról, melyet példaként állított a pozitív hős ábrázolásában a szobrászat és az irodalom számára is.<sup>59</sup> Fülep Lajos és Illyés Gyula a szobrot méltató írásaikban követelték a szobor felállítását.<sup>60</sup> Fülep a Nemzeti Múzeum kertjét vagy lépcsőjét javasolta megfelelő helynek a szobor számára. A cikkek – és az eltelt két év politikai szemléletváltozásainak hatására a szobor felállítása hivatalos fórumokon is felmerült.<sup>61</sup> A Népművelési Minisztérium illetékesei megkeresték Ferenczyt, s megpróbálták rábeszélni, hogy dolgozza át a művet, majd később, hogy csináljon egy kisebb, egy méter magas Petőfi-szobrot. Mindkét ajánlatot visszautasította. 1956. első felében egy másik életnagyságú Petőfi szobor készítésére szólították fel, amit ismét elutasított, mondván, legjobb tudása szerint egyszer már megmintázta a költőt.<sup>62</sup> Augusztusban – nyilván Fülep javaslatát figyelembe véve – felvetődött a szobor Nemzeti Múzeum kertjében való felállításának gondolata a minisztérium részéről.<sup>63</sup> Budapesti felállítás esetleges helyszínéként felmerült a vár is. A Bécsi kapu tér és Fortuna utca találkozásánál az evangélikus templom oldalánál jelölte ki egy rajz a szobor helyét, mely a művész hagyatékában maradt fenn.<sup>64</sup> Felállítása csak elképzelés maradt.



A Múcsarnokban kiállított szobor hatalmas vihart kavart, meghökkentette az embereket s írók, művészek, művészettörténészek elragadtatással nyilatkoztak róla s felállításáért kardoskodtak (Fülep, Illyés, Hatvany, Borsos). Budapesti felállítása azonban máig nem történt meg. A szobor 1955–56-os bemutatását követő fogadtatás magyarázata, hogy Ferenczy nemcsak a költő alakját fogalmazta meg az ismert leírásoknak megfelelően s egyben újszerűen, hanem arcának döbbenetes hasonlósága is elképesztő volt az akkor már Escher Károly által restaurált és ismertté vált Petőfi daguerrotípiája alapján. Szobrászi ráérzés, mely e hasonlatosságot eredményezte? Részben. Petőfi alakjának megfogalmazásához Ferenczy Illyés és Ady tanulmányát olvasta,<sup>65</sup> és kellett ismernie a Szabad Művészetben közölt ábrázolásokat is. Tény, hogy az eltérések ellenére is e szoboré a „legigazibb” Petőfi arc. Ferenczy korábbi klasszicizáló, sima felülettel mintázott, nyugodt szobraival szemben Petőfi alakját nyújtva, a szobor felületét nyugtalan, mély mintázással formálta meg. Az egész mű, külső megjelenésében és belső tartalmak kivetítésében az addigi szobrászatban új hangú, s a későbbiekől is eltérő realizmust valósít meg, mellyel példa nélkül áll a Petőfi ábrázolások között, sőt talán a magyar köztéri szobrászatban is.

Az eredeti gipszpéldány az Állami Vásárlási Bizottság 1957-es vásárlása révén került állami tulajdonba, a Nemzeti Galériába. 1959-ben Ferenczy egyéni kiállításán ismét szerepelt. 1961-től lett látható a Nemzeti Galéria állandó kiállításain és a Petőfi Irodalmi Múzeumban egy bronzpéldánya, melyet 1959-ben öntöttek ki.<sup>66</sup> Múzeumokban immár látható volt a szobor, de a felállításáért vitatkozóknak meg kellett elégedniük Gyula város Dózsa György terén történő 1960. március 15-i felállítással.<sup>67</sup> A szobor e városban történő felállítását indokolta, hogy Petőfi az itteni megyeházán vett részt közügyekben utoljára, mielőtt Mezőberénybe, s onnan Segesvárra ment.<sup>68</sup>

A gyulai szobor Ferenczy kívánságának megfelelően egy egyszerű 124×82×72cm-es posztamensen áll. E kívánság mögött valószínűleg az a tény rejlik, hogy eredetileg is alacsony posztamensre komponálta a művész. Tudjuk, hogy az 1948-as megrendelés időpontjában az Ambrosianában, már készen állt a szobor posztamense. Ferenczy újító szándéka elsősorban Petőfi alakjának megformálásában igazolható. Az alacsony posztamens kompozíciós szándéka nem bizonyítható, bár kétségtelenül a hatvanas évektől mind a Petőfi szobrok, mind más köztéri alkotások vonatkozásában erőteljes tendenciaként jelentkezett, amiben nyilvánvalóan fel kell tételezni Ferenczy hatását.

A gyulai szobor felállításával nem záródott le a Petőfi szobor története.

Vélhetően a szobor kvalitásainak, valamint Ferenczy Béni szobrászi elismertségének köszönhetően 1972. áprilisában az ecuadori Magyar Kulturális Intézet kívánta felállítani a költő születésének 150. évfordulója alkalmából,<sup>69</sup> Quito egyik parkjában került elhelyezésre 1973. június 13-án,<sup>70</sup> egy hatalmas hegyes gúla-építményre.<sup>71</sup>

Milánóban a Petőfi szobor még mindig hiányzott, melynek felállításáról azonban sem itthon, sem Olaszországban nem mondtak le, s majd két év-tizeden keresztül szorgalmazták megvalósulását.<sup>72</sup> Az ecuadori szoborké-  
réssel szinte párhuzamosan, de néhány hónap eltéréssel 1972. júniusában – a Petőfi szobrát hiába váró, ámde ahhoz ragaszkodó – Ambrosiana könyvtár a római Magyar Akadémia közvetítésével újból<sup>73</sup> megpróbálkozott a szobor megszerzésével.<sup>74</sup> Ezúttal sikerrel. Petőfi születésének 150. évfordulóján a magyar és olasz együttműködés eredményeképpen, az Olasz Köztársaság és a Magyar Népköztársaság közötti kulturális egyezmény révén került Ferenczy Béni szobra az Ambrosianába, a magyar kormány ajándékaként. Nagy ünnepségsorozat keretében, 1973. március 28-án állították fel a szobrot.<sup>75</sup> Csupán 32 évet kellett várniuk, hogy a milánói szoborudvar Petőfi szobrával teljessé váljon.<sup>76</sup> 1990. szeptember 29-én Göncz Árpád avatta fel Ungváron e szobor újabb bronzpéldányát.<sup>77</sup> Az egykor raktárba kényszerített rossz szobor, ma a legismertebb Petőfi szobor, s talán az egyetlen köztéri szobor, mely ennyi helyen látható. A szakirodalom és felállítók ítélete úgy tűnik ma már egybehangzóan állítja, hogy ez a legizibb Petőfi, s egyben Ferenczy egyik remekműve, amely a magyar szobrászat számára új utat, lehetőséget nyitott és iskolát teremtett az emlékműszobrászatban. A Milánóba látogató szemtanú, Tolnai véleménye szerint pedig az Ambrosiánában álló nagyságok szobrai közt a legszebb.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A közölt irodalomjegyzék nem öleli fel teljesen a szobor bibliográfiáját. Elsősorban a dolgozat témája szempontjából fontos, a szobor sorsára vonatkozó írásokat válogattam össze. FÜLEP Lajos: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Szabad Művészet, 1956. 5. sz. 244. ILLYÉS Gyula: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Szabad Művészet, 1956. 5. sz. 244. GENTHON István: Ferenczy Béni. AHA 1959. 193–214. (211–2) ROZGONYI Iván: Beszélgetés Ferenczy Bénivel 1956. Művészettörténeti tanulmányok Bp. 1960. 211–5. FERENCZY Béni: Írás és kép. Bp. 1961. Utószó: Genthon István 245–54. (252) GENTHON István: Ferenczy Béni. Művészet, 1963/2. 7–10. (10) HUBAY Miklós: Gyula. Tükör 1964. szept. 15. SZÁNTÓ Piroska: A szobor előtt. Élet és Irodalom, 1964. szept. 5. SZABÓ Katalin: Ferenczy Béni. Bp. 1967. (17) KONTA Sándor: Ferenczy Béni. Bp. 1981. (23) Ferenczy Béni arcképe: Ferenczy Béni írásai, szobrai, rajzai. Írások Ferenczy Béniről. Összeáll.

és szerk. RÉZ Pál Bp. 1984. WEHNER Tibor: Köztéri szobraink. Bp. 1986. (105–6) TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék. Új Írás, 1987. 1. sz. 65–66. VARGHA Balázs: A Petőfi-szobor viszontagságai. Élet és Irodalom, 1988. 11. sz. március 11. 1. VARJAS Károly: Újabb híradások Petőfi-szobrok-ról. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. KONTA Sándor: A Petőfi szobor néhány viszontagsága. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. KÁLMÁR György: Petőfi Itáliában. Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4. VARGHA Balázs: (Válasz) Élet és Irodalom, 1988. 14. 4. VARJAS Károly: Petőfi szobrok hazánkban és határainkon túl. 1850–1988. Bp. 1989. 162, 165, 240–41. NAGY Ildikó: Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években Ars Hungarica 1990/3. 243–61. (243) KONTA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra. Új Művészet, 1991/1. 66. KOVÁCS Péter: A tegnap szobrai Szombathely 1992. 14–16. (134)

<sup>2</sup> Ferenczy Béni (Szentendre 1890. Jún. 18. – Bp. 1967. Jún. 2.) A Tanácsköztársaságban direktóriumi tag, majd bécsi, 1935–37 moszkvai emigráció.

<sup>3</sup> Ferenczy Béni a megalakulástól aktívan részt vett a Művészeti Tanács munkájában 1948-ig (lásd 40. sz. jegyzetben). 1945-ben a szaktanácsok felett működő Hetes Tanácsban ő képviselte a képzőművészeket. (lásd 38. sz. jegyzetben).

<sup>4</sup> BÁNÓCZI Zsuzsa: Köztéri szobrok, pályázatok. In: A fordulat évei Bp. 1988. 265–284. (272) PÓTÓ János: Emlékművek, politika, közgondolkodás. Bp. 1989. (56)

<sup>5</sup> BÁNÓCZI i. m. 272. Történelmi háttérrel bővebb információk: A fordulat évei. Bp. 1988. (205–208). A szobor állítás kérdésében, s a centenárius megünneplésének módjában beállt változás hátterében áprilistól a kommunista pártnak a hatalom megszerzésére irányuló törekvései húzódtak meg. A szabadságharc hőseinek és Petőfi alakjának „zászlóra tűzésével” próbálták ellensúlyozni az ellenzéki pártok propagandáját, s a pártot, mint a nemzeti hagyományokat ápoló pártként feltüntetni és így a társadalmat maguk mögé állítani. A választási küzdelmekre koncentrálnak 1948-ban a párt jelvényét is megváltoztatták háromszínű szalagra.

<sup>6</sup> BÁNÓCZI i. m. 272. 31. és 32. sz. jegyzet. Szabad Művészet, 1948/2. sz. 30.

<sup>7</sup> A Palazzo dell'Ambrosiana és S. Sepolcro templom Milánó egyik nevezetessége. Az Ambrosiana Intézetet Federico Borromeo kardinális alapította, maga a barokk palota 1603 és 1609 között épült, később többször bővítették, 1918–25 között Művészeti Akadémiával egészült ki. A Piazza S. Sepolcro-ra néző egyemeletes épületrészben, mely Fabio Mangone tervei alapján épült, található a világhírű könyvtár. Az Ambrosiana Könyvtár belső – Cortile della Fontana – udvarát a források többféleképpen is említik. Nevezik „halhatatlanok” udvarának vagy „halhatatlanok” csarnokának, előfordul az Ambrosiana Pantheonja, a Cortile uomini magni és a Corte degli Spiriti magni elnevezés is. A kialakítás idején a leendő szoborudvart cinquecento udvarnak is titulálták. Különböző források, híradások 12 nemzet híres férfiújának szobrát, de általában más-más szel-

lemi nagyságot sorolnak fel, mint ábrázolt személyt. Az eddigi források alapján valószínűleg Homérosz, Arisztotelész, Platon, Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Paracelsus, Chateaubriand, Manzoni, Byron, Michelangelo és Petőfi szobrai láthatók a szoborgalériában. (VARJAS 240–41. és későbbiekben előforduló levéltári iratok, cikkek.)

<sup>8</sup> A fordulat évei Bp. 1988. 1956-os Intézet. A megváltozott külpolitikai helyzet egyik jelensége, hogy az olasz és francia kormányból 1947 őszén kikerültek a kommunista pártok, s mindkét ország polgári demokráciává alakult. A magyar nemzetközi kapcsolatok irányának lehetőségeit ez is erőteljesen befolyásolta.

<sup>9</sup> Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948. Szerk. KISS Dezső Bp. 1979. 208. 130. tétel. 1948. április 13. Petőfi Sándort ábrázoló képzőművészeti alkotások elbírálása. Kivonatok a Művészeti Tanács Képzőművészeti Szaktanácsának üléseinek jegyzőkönyveiből. „(...) A Szaktanács az 1948. ápr. 27-én tartott 317. Ülésén 8023. és 8025. sz. alatt foglalkozott Juhász András iparművész Petőfi szobor-terveivel és úgy határozott, hogy azokat 'művészi szempontból nem tartja kielégítőnek és felállításukhoz nem járul hozzá.' A 318. Ülésen a milánói Ambróziánában felállítandó Petőfi-szobor elkészítésére Ferenczy Bényt javasolta.” (...)

„(...) 7888. sz. a Szaktanács tudomásul veszi Csepel község előjáróságának értesítését, hogy a Petőfi-mellszobor pályázatot elbíráló zsűri tagoknak 100-100 Ft tiszteletdíjat kiutalt. 7828. sz. a szaktanács hozzájárul Szandai Sándor Petőfi mellszobrának kivitelezéséhez, mert Beck András bejelentette, hogy Szandai a terven nagy változtatásokat hajtott végre és a szobor hasonlatosság szempontjából is jobb lesz.” (...) „A 323. Ülésén hozzájárult, hogy 'Karcag városa egy később elhelyezendő Petőfi bronz-szobor felállítására egy pizskei vörösmárványból készült, és már a múltban is fennállott talapzatot Győri Dezső szobrász átalakítása után, a bemutatott tervrajz szerint felállítsa.' Kérte azonban, hogy a felállításra kerülő Petőfi szobor vázlatát a város a centenáris osz-

tálynak kivitelezés előtt mutassa be.” (...) A Szaktanács az 1948 június 30-án megtartott 327. Ülésén bírálta el Győri Dezső fenti szobortervét s azt elfogadta. Az augusztus 10-i ülésen ismertették Szentés polgármesterének a Művészeti tanácshoz intézett levelét, amelyben a városban felállítandó Petőfi-szobor költségeiről tájékoztatást kért. A Szaktanács a kérdés megválaszolására Csorba Géza szobrászművészt kérte s őt javasolta a szobor megmintázására is. (333. ülés, 9180 sz.)”

<sup>10</sup> KONTA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra Új Művészet 1991/1 66. és KONTA Sándor: A Petőfi szobor néhány viszontagsága Élet és Irodalom, 1988. 14. sz. április 1. 4.

<sup>11</sup> A szobor udvar keletkezésének pontos ideje, körülményei, története olaszországi kutatást igényelne. Elképzelhető, hogy a szobor udvar gondolata s talán vele együtt a Petőfi szobor állításának ötlete is a harmincas évek elejére datálható, s nem kizárt, hogy az 1925-ben elkészült Művészeti Akadémia tovább folytatásaként merült fel. Valószínűleg több éven keresztül érlelődött az Ambrosiana szobor udvarának terve, míg a végleges variáció megszületett és hozzá láttak a megvalósításhoz. 1933. a költő születésének 110. évfordulója, kiváló alkalomnak bizonyulhatott az Olaszországban is rendkívül népszerű költő szobrának felállítására. A felállítandó Petőfi szobor és helye, a milánói Ambrosiana szobor udvara, ebben az időpontban azonban hiteles dokumentumokkal nem támasztható alá. Hiteles forrás 1939-ben jelöli meg az udvar és a Petőfi szobor tervét. A milánói Petőfi szobor ügyére vonatkozóan 1940-ben találunk először hivatalos adatot az Országos Levéltár mutatókönyvében. 1941-ben már kialakítás alatt lévő szoborgalériáról írnak, amelyben már kész alkotások is találhatók. Ez utóbbi forrás a szoborudvar kezdeményezőjeként signore Galbiati, az Ambrosiana akkori vezetőjét nevezi meg. (MNG Adattára Pásztor János irathagyatéka. 23186/90 IV-148 Pásztor János megbízólevele 1941. Április 8.)

<sup>12</sup> VARJAS Károly: Petőfi szobrok hazánkban és határainkon túl. /1850–1988/. Bp. 1989. 241–42.

<sup>13</sup> A fiatal, tehetséges, Ferenc József díjas, római ösztöndíjas Mészáros, mint jelentős megbízás kiválasztottját, jogosan tételezhetjük fel egy olaszországi leendő Petőfi szobor alkotójaként. Mészáros római tartózkodása alatt megbízást kapott a Róma közelében lezuhant magyar repülő emlékművének elkészítésére. (KONTA Sándor: Mészáros László. Kandidátusi értekezés tézisei Bp. 1969. 8.) 1934-ben kezdett a budapesti Ferenc József lakotanya háborúban elpusztult lovak – Ércparipa – emlékművének mintázáshoz, melyet 1935-ben avattak fel (Pesti Városháza, 1935. 5. sz.). A Mészáros László által készült Petőfi szobor vázlatról a Gerevich fotóanyagban található egy fénykép (MTA MKI Fotótár B 3886.), amelyen, magas talapzaton álló, felemelt karú alak látható, a talapzaton Alessandro Petőfi felirat olvasható. A szobor vázlat keletkezési idejét behatárolja az ösztöndíj ideje és a szobrász 1935-ben történt emigrálása a Szovjetunióba. Az ösztöndíjra vonatkozóan P. Szűcs Julianna 1931–32 éveket adja meg (P. Szűcs Julianna: A Római Iskola. Bp. 1987.), Konta Sándor szerint viszont 1932–34 között volt római ösztöndíjas. Monográfiája szerint hivatalos hitegetés nyomán kezdett Rómában a mintázásához, a mű elkallódott (KONTA Sándor: Mészáros László. 1905–1945. Bp. 1961. 22. és 23.). A vázlat nagy valószínűséggel 1933–34. között készült. A rendkívül magas posztamens és a szoboralak aránya kizárja, hogy a később megvalósult szoborudvarba tervezte volna a szobrász. Mindezek alapján, s ha elfogadjuk a szobor udvar 1939-es keletkezési dátumát, akkor Mészáros László szoborvázlata csak egy korai kiforratlanabb elképzelésbe illeszthető be, ha egyáltalán az Ambrosianába tervezték s nem esetleg Rómába vagy más olasz városba.

<sup>14</sup> VARJAS 242.

<sup>15</sup> Pátzay 1942-ben készített plakettet, azt a Petőfi-jelvényt, melyet az 1942. március 15-i nagy, háborúellenes tüntetésen viseltek a tiltakozók. Ennek nyomán készítette az utcatáblát, a Bp. V. ker. Petőfi tér 1. számú házra 1972-ben. (RAJNA György: Budapest köztéri szobrainak katalógusa. Bp. 1989. Negyven év köztéri szobrai Budapestén. 1945–1985. Szerk.: HADHÁZY

Levente, SZILÁGYI András, SZÖLLŐSSY Ágnes Bp. 1986.) Egy 1947-es levél öt nevezi meg tévesen a milánói szobor megbízott alkotójának. (Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsának levele 1947. október 4. OL XIX-I-1-i-212088-1948 /152d/), ezt a későbbi ügyiratokban pontosítják Pásztor Jánosra. Mindezek alapjai lehetnek a keveredéseknek. Pátzay Petőfi szobrának története újabb fordulattal gazdagodott KONTHA Sándor Új Művészet 1991/1. számában megjelent – a szobor sorsát először összefoglaló – Ferenczy Béni Petőfi szobra című cikkében, amelyben feltételezi, hogy az Ambrosianába kerülés szándékával készült Pátzay Pál és Pásztor János szobor-terve is. A 66. oldalon közli, hogy e „kettő kiküldése konkrétan szóba került 1940. után, Pátzay szobrának bronzba öntéséhez ekkor hiányzott a bronz, Pásztor alumínium szobrát pedig művészi okokból nem tartották méltónak a külföldi felállításra”. Pátzay talán készített egy Petőfi tervet 1940. után Milánóba, erről nincs adat, a háborúban Pátzay műterme elpusztult, özvegye nem tud róla. Nem valószínű, hogy csak a bronzhiány miatt nem valósult meg a Petőfi szobor, jelen pillanatban a szobor léte kétséges.

<sup>16</sup> 1947. december 9. A milánói Ambrosiana Könyvtárban felállítandó Petőfi-szobor ügyében a V.K.M. Művészeti Osztályának leirata a Művészeti Tanácshoz. (MTA MKI Adattár C-I-137-es fond / leltározatlan / KJSS D. szerk. Iratok ...c. kötetekhez készült gépelt levéltári dokumentumok, kivonatolt. Eredeti fogalmazvány Műv. Min. Irattára V.K.M. Műv. Oszt. 1946/47–139.)

<sup>17</sup> Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsa elnökének (Jánosz János?) 570/1947. sz. levele Bassola Zoltán VKM államtitkárnak. Bp. 1947. október 4. (Magyar Országos Levéltár, OL XIX-I-1-i-212088-1948 1152d.)

<sup>18</sup> Magyar Országos Levéltár, VKM Elnöki C osztály. Külföldi kulturális ügyek /K 639/ 1937–44 közötti mutatókönyvek és megmaradt iratok regesztái, Külügyminisztérium Sajtó és Kulturális osztály /K 66/ mutatókönyvei 1939–42 alapján nincs korábbi előzmény. VKM Elnöki C osztály Külföldi kulturális ügyek /K 639/ Név – hely – tárgy mutatókönyve 1940 „Petőfi szobor felállítása milánói Ambrosianában”

2582 és 3673., továbbá VKM Elnöki C Külföldi kulturális ügyek 1942-es mutatókönyv „Petőfi szobor felállítás a milánói Ambrosianában” 34586 és 37447. Iratok megsemmisültek, felkutatásuk talán Milánóban járhatna eredménnyel. Mutatókönyvekben rendszeres bejegyzések a Magyar Iskolára és a Magyar Intézetre, 1942-esben bejegyzés a Magyar Hétre vonatkozóan, kulturális bizottság szervezésére.

<sup>19</sup> VKM Elnöki C osztály Külföldi kulturális ügyek /K 639/ Név-hely-tárgy mutatókönyve 1940 „Petőfi szobor felállítása milánói Ambrosianában” 2582 és 3673.

<sup>20</sup> RADOCSAY Dénes: Tavaszi fecsegés, műtermi titkok. Nemzeti Újság, 1941. március 23. Ekkor már dolgozik a szobron. „Másik megbízatása a mesternek a milánói múzeum számára szól, amelynek udvarán 12 nemzet egy-egy reprezentatív alakjának szobrát állítják fel. Pásztor az állam megbízásából Petőfi szobrát készíti, hogy a nagy költő képviselje majd Milánóban a magyar szellem dicsőségét.”

<sup>21</sup> MNG Adattára Pásztor János irathagyatéka. 23186/90 IV-148. Pásztor János megbízólevele 24.834/1941. III. sz. 1941. Április 8. Miniszter helyett Fáy államtitkár aláírással.

<sup>22</sup> A hildebrandi elveket követő Pásztor János (Gyoma, 1881. jan. 29.– Bp. 1945. jan. 27.\*) az Ad Astra, Báthori fejedelem, Rákóczi fejedelem szobrok alkotója, a Corvin-koszorú és -lánc tulajdonosa, 1937-től m. kir. kormány főtanácsosi címmel bírt. MNG Adattár Pásztor irathagyatékban: Meghívók a kormányzóhoz teára, Ribbentropp fogadására stb. 1942-ben lábának amputálása után Horthy kérésére V. oszt. tanári kinevezést kapott a Képzőművészeti Főiskolán, ahol tanított. HEITLER László: Pásztor János. Bp. 1981. M. HEIL Olga: Pásztor János. Művészet, 1965/10. 24. d. m. Egy művész, akit nem kísérhetett nekrológ. Magyar Nemzet, 1965. január 27. 4.

<sup>23</sup> lásd 20-as jegyzetet

<sup>24</sup> MNG Adattár 23186/1990/IV-152. Szinyei Merse Jenő levele Pásztor Jánosnak 1942. Október 9-én. VKM 78.744 /1942. III. szám.

<sup>25</sup> MNG Adattár 23186/90. II-42 – 44 Elismervény Krausz Ferenc bronzöntőtől a Petőfi szobor alumínium öntési előlegéről 1942. december 25.



- <sup>26</sup> Pásztor János Petőfi szobra MNG Szoborosztály. Ltsz. 68.104-N alumínium, 192 cm. Ajándék özv. Pásztor Jánosnétól 863–192/60. sz., kettéfűrészelve. Rest. László Péter 1975. Kiállítva: 1975. Nagytétényi Rózsa-kiállítás, 1986-ban a Nagytétényi Kutatóintézet Rózsakert díszítéséhez kiadva, vissza 1987, Zánka 1987. Szabadtéri kiállítás, vissza 1988. Pásztor János Petőfi szobra. uo. Ltsz. 68.233-N gipsz 192 cm. Özv. Pásztor Jánosné, Ada néni szeretett volna a férjének a Szület utca 15. sz. házukban emlékműzeumot létesíteni 1947-ben és 1952-ben is. (Földes Mária közlése: 1960-ban ajándékozta a szobor-anyagot a galériának, de azzal a kikötéssel, hogy haláláig ő gondolja, az anyag nagy része így csak 1968-ban, két évvel az özvegy halála után került a Galériába.)
- <sup>27</sup> HEITLER László: Beck Ö. Fülöp. Bp. 1969. 1. sz. kép. Petőfi-érem 1900 körül, márvány, 55 cm magas (más adat szerint 44 cm, festett gipsz az 1947-es emlékkiállítás katalógusában közölve 68. sz. RÓZSA György ikonográfiájának 62. tétele). Kiállítva MNG III. Emelet.
- <sup>28</sup> Reprodukciók, rajzok, melyek Pásztor Petőfi-jének előképei lehetnek: Jankó János Petőfi balra néző rajza, 1860-as évek közepe, Bp. Illyés Gyula hagyatéka, (GEREVICH – GENTHON: A magyar történelem képeskönyve. Bp. 1935. 205.) 1847-es da-guerrotípiáról készültek: Székely Bertalan tus mellkép, (ERNST Lajos: Petőfi arcképei Bp. 1922.) Pollák Zsigmond: Petőfi Vasárnapi Újság, 1869/1. sz., jobbra néző sima hajú, szakállas rajz, ingnyak, zsinóros mente felső része ismétlődik Pásztor szobrán hasonlóan. Szobor előképek lehetnek: Dunaiszky László: Petőfi 1860. Barabás 1948-as kép alapján (ERNST 1922.) Sima hajú, bajszos, kis szakállú, zsinóros mente, ingnyak emlékeztet Pásztoréra. (1907-ben Pesti Napló Petőfi Albumában közölték először). Borzolt hajú, szakállas, ingnyak, zsinóros mente felső hasonló Izsó Miklós Petőfi 1973-as mellszobrához, (ma MNG) és Huszár Adolf: Petőfi 1882. Kisfaludi Strobl Zsigmond Petőfi fej 1925. hátrafésült dús hajzat, haragvó, életteli arc. Kisfaludi: Petőfi 1933. Pápa, mellszobron hátrafésült haj. 1934-es nagykanizsai 48-asok emlékmű egyik harcoló alakja Petőfi csákóban, köpenyben. – Pásztor rendelkezésére álló Petőfi kép publikációk: Petőfi Album. Szerk. Bartók Lajos, Endrődi Sándor, Szana Tamás. Petőfi Társaság. Bp. 1898. GEREVICH – GENTHON: A magyar történelem képeskönyve Bp. 1935. Pesti Napló Petőfi album Bp. 1907. ERNST Lajos: Petőfi arcképei Bp. 1922. VÁRKONYI Nándor: Petőfi arca Pécs. é.n. (1940.) Forrás a könyvekre: RÓZSA György: Petőfi Sándor képmásai. Ikonográfiai tanulmány Irodalomtörténet, 1951. 2. sz. 207–217.
- <sup>29</sup> 1945. januárban halt meg (több publikációban 27-e vagy 7-e, MNG Adattárban halotti anyakönyvi kivonatban, melyet III. 12-én állítottak ki, I. 26-a szerepel) a budai Siesta szanatóriumban, február 22-én temették el annak parkjában.
- <sup>30</sup> Özvegye az ideiglenes sírhelyről 1947. április 18-án, a VKM és a Fővárosi Polgármesteri Hivatal tehervállása mellett, újra temettette a Fiumei úti ingyenes díszsírhelyen. 1946. április 12-én kéri az özvegy az újratemetést, mely elől a VKM miniszter nem zárkózott el (225756/1946 XI. sz. levélben, aláíró a miniszter rendeletéből Pátzay Pál Képz.Főisk. r. tanár ügyosztályvezető). A VKM 1947. január 28-án kérte a Fővárost, hogy díszsírhelyet kapjon kiemelkedő művészi munkásságáért. A temetés 1947. szeptember 25-én kelt számláját még 1948. március 22-én sem teljesítették. 4283/1948 sz. kivonat alapján a Kerepesi Temetőben 33-1-1 sz. dísz sírjában temették el. (MTA MKI Levéltári Gyűjtemény Fővárosi Levéltár regesztái 01098-01108 : Polgm. ügyiratok 222.550/1946, 225.756/1946, 225.756/946-2, 220.191/1947-1,2, 186.214/1947, 221.550/1948 XI. üo.) – Az iratkivonatokra dr. Kerny Teréz hívta fel figyelmemet. – Hírlap, 1947. április 20-i száma tudósít az újratemetésről, Kisfaludi és Medgyessy búcsúztatta.
- <sup>31</sup> Az újratemetési ügyintézéseket megelőzően s azzal párhuzamosan más ügyek is felmerültek Pásztor Jánossal kapcsolatban. 1946. novemberében egy szobrot vásárolnak a hagyatékából (225.606/1946-XI üo.). 1947-ben Magvető szobrának ajándékozásáról- özvegy által?- és felállításról, talpazatköltségekről is szó esik 1947. már-

cus 27. és április 15. közötti iratkivonatokban (221338/4, 220.440/194, 221334/47 XI. üo). Az 1947. szeptember 18-i beadvány szerint az özvegy a XI. Szület u. 15. sz házuk műtermét és férje hagyatékát felajánlotta Pásztor János Emlékmúzeum céljára, melyet az ügyosztály nem vállalt fel a főként gipszszobrok restaurálásának anyagi terhei miatt (Polgm. ügyiratok 2216447, 221338/47, 221334/47 XI üo. Talán ezek az ügyek, költségek is szerepet játszottak – az elkészült, de át nem vett milánói Petőfi szobor – Márffy közvetítése és a Nemzeti Múzeum Tanácsának a szobor felállítást kérő levele mögött.

<sup>32</sup> OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsa 570/1947 sz. A Nemzeti Múzeum elnökének (Jánosy János?), levele Bassola Zoltán VKM államtitkárnak Bp. 1947. október 4. „Olaszországi utam előtt felkeresett Márffy Oszkár és közölte velem, hogy Milánóból való hazatérése illetve a most lezajlott világháború előtt Signor Galbiati a milánói Bibliotheca Ambrosiana igazgatója hozzájárult ahhoz, hogy a magyar kormány egy Petőfi-szobrot állíthasson fel az Ambrosiana Pantheonjában. Márffy annak idején jelentést tett a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak, mely a javaslatot magáévá téve Pátzay Pált bízta meg a szobor elkészítésével. A terv megvalósítását a világháború és a közbejött események odázták el. Az Ambrosianában járva magam is megállapítottam, hogy Signor Galbiati ajánlata igen megtisztelő a magyarság kultúrájának elismerése szempontjából. Petőfi szobrának alapzata ma is üresen várja Magyarország ajándékát. A szobor Dante, Michelangelo, Goethe és Byron szobrai közt kerülne felállításra és meggyőződésem szerint igen nagy jelentőségű volna az évszázados magyar-olasz kultúrkapcsolatoknak világháború után való felújítása érdekében. Midőn az előadottakat Államtitkár Úr nagybecsű figyelmébe ajánlom, felkérem, hogy ezt a még ma is fennálló olasz ajánlatot mérlegelés tárgyává tenni szíveskedjék. Fogadja Államtitkár Úr őszinte tiszteletem nyilvánítását.” Budapest 1947. október 4. a Magyar Nemzeti Múzeum elnöke (olvashatatlan aláírás: Jánosy János?).

<sup>33</sup> OL XIX-I-1-i-153154-1947 (79d) ‘Milánói’ 139. 1947 okt. 18. Előadói belső lap kézírásával első rész, jelentés: A Nemzeti Múzeum Tanácsa október 4-én kelt beadványában felelevenítette a milánói Ambrosiana könyvtárban felállítandó Petőfi szobor ügyét. Az ügyben Bóka államtitkár úrnak jelentettük, hogy a szobor Pásztor János műtermében van, azonban a háborús viszonyok közt alumíniumból öntötték ki. Bassola államtitkár úr a szobor bronzba öntésére vonatkozólag tájékoztatást kért. A Pásztor János által készített szobor felállítását művészi szempontból aggályosnak tartjuk. Ezért mielőtt a szobor bronzöntési költségére vonatkozólag tájékoztatást kérnénk, kíváncsiak vagyunk az ez ügyben a Művészeti Tanács véleményének meghallgatását. Tekintettel arra, hogy magyar műtárgynak külföldön való elhelyezéséről van szó, a Tanácsnak javaslatának kikérését indokoltnak látjuk.” Olvashatatlan aláírás.

<sup>34</sup> OL XIX-I-1-i-153154-1947 (79d) ‘Milánói’ 139. 1947. XII. 4. Előadói belső lap kézírással második rész, levéltervezet. Ez utóbbi szövszerű gépet változatát lásd a következő 35-ös jegyzetben, mely részben az első jelentést is kivonatolja.

<sup>35</sup> MTA MKI Adattár C-I-137-es fond (leltározatlan) Kiss Dezso szerk. Iratok ... c. kötetekhez készült gépet levéltári dokumentumok, kivonatok. Eredeti fogalmazvány Műv. Min. Irattár V.K.M. Műv. Oszt. 1946/47-139. Bp. 1947. December 9. A milánói Ambrosiana Könyvtárban felállítandó Petőfi-szobor ügyében a V.K.M. Művészeti Osztályának leirata a Művészeti Tanácshoz. „Hivatali elődóm a felszabadulás előtt elkészíttette Pásztor János szobrászművésznek a milánói Ambrosiana könyvtár számára Petőfi Sándor szobrát. A szobrot a háborús események miatt nem lehetett felállítani. A szobor felállításának ügye újból előtérbe került. A szobor alumíniumból kiöntve Pásztor János műtermében van, a háború alatt jelentéktelen sérüléseket szenvedett. Kérem a Tanácsot, hogy a szobor felállításával kapcsolatban véleményes javaslatot tenni szíveskedjék. Amennyiben a szobornak a milánói Ambrosiana könyvtárban való felállítása nem volna lehetséges, azt valamelyik vidéki

város számára adományoznám. Boreczky Bp. 1947. XII. 4. (Látta Szalatnay XII. 6, Kardos XII. 9., Bóka XII. 9.) Eredeti fogalmazvány Műv.Min. Irattár V.K.M. Műv. Oszt. 1946/47–139. Milánói/153154/47. Jegyzet: Az előadói iven található feljegyzés szerint a Nemzeti Múzeum Tanácsa 1947. Október 4-én kelt beadványában felelevenítette a milánói szobor ügyét, de a Művészeti osztály „a Pásztor János által készített szobor felállítását művészi szempontból aggályosnak” tartotta. A Művészeti Tanács válasza nincs az ügyiratban.” Megtalálható a további ügyiratokban.

<sup>36</sup> OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) VKM VII. főosztály előadói és betétek 1948. I. 5. – 1949. II. 12. Tárgy: Milánói Ambrózia-na Könyvtárban Petőfi szobor felállítása. Irattárba érkezett 1949. február 12. Utóirat 214162/1948. VII. nincs az aktában. A későbbi hivatkozások mind ezen iratcsomóban lelhetők fel. Október 15. gépelt betét lapja tartalmában és részben megismétli a fent idézett dokumentumokat. Megbízást Pásztor kapta, bronzpatinával bevont alumínium szobrot készített. A szobor kis sérüléseket szenvedett. „Kétségtelen, hogy a szobor bronzban való kivitelezése kívánatosabb lenne. A bronzöntés költségei jelentőseket terhet rónának a tárcára. Amennyiben a szobrot a mai körülmények között megküldhetjük, indokolt lenne a költségeket a X. ügyosztálynak vállalnia. Mielőtt bármi intézkedés történnék, a külügyminisztériumot meg kell keresni, hogy az olasz kormánytól a szobor átadására a beleegyezést a magyar kormány megkaphassa.” Bp. 1947. okt. 15. Szalatnay aláírással.

– 1947. október 22-én küldték meg a szoborra vonatkozó ügyiratot Bassola államtitkárnak. Ugyanezen lapon olvasható az október 27-i gépelt javaslat: „Mielőtt a X. ü. o. állást foglalna, feltétlenül szükséges, hogy tudja: milyen költségekkel kell számolnia. Ennek megtörténte után a külügyminisztérium állásfoglalását is ki fogjuk kérni.”

<sup>37</sup> lásd 33. sz. jegyzetet

<sup>38</sup> Rendelet tervezet Magyar Művészeti Tanács szervezéséről 1945. április 10. A Budapesti Nemzeti Bizottság által szervezett Magyar Művészeti Tanács szervezete egy

országos hatáskörű művészeti tanács felállításáról és szervezéséről. Terv szerint feladata a művészeti élet és művészeti tevékenység irányítása és ellenőrzése. Autonomiával, erkölcsi és hatalmi súlyával intézi ügyeit. Törvények előkészítése, kormányzati tanácsadás, véleményezés, külföldi kapcsolatok ápolása. Szervezete hat ágazati szaktanács. A tervezetet átdolgozás után 1945. okt. 27-én fogadta el a Minisztertanács 10.210/1945 ME sz. 1945. október 30. 1945. őszén átszervezték a Művészeti Tanácsot a munka gyorsítása érdekében a Szaktanácsok képviselőiből egy szűkebb körű testületet szerveztek, a Hetes Tanácsot a képzőművészek részéről Ferenczy Béni lett, helyettese Szőnyi István. Iratok a magyar képzőművészet történetéhez I. füzet 1945. Szerk. Kiss Dezső Bp. 1973. 33–36. és 41.

<sup>39</sup> lásd 34. és 35. sz. jegyzeteket

<sup>40</sup> A magyar Művészeti Tanács tagjainak címjegyzéke: Képzőművészeti Szaktanács Beck András, Bernáth Aurél, Ferenczy Béni, Kállai Ernő, Kmetty János, Pátzay Pál, Szőnyi István. (MTA MKI Adattár MKCs-C-I- 137 fond Iratok... /Egykorú gépelt szöveg. Műv.Min Iratára VKM Elnöki Osztályának iratai 945-1- Magyar Művészeti Tanács felállítása és szervezete –11871 /Kb. 1945 szeptember hó) Továbbá: MT Képzőművészeti Szaktanács tagjai 1948. június: Bernáth Aurél, dr. Rabinovszky Máriusz, Szőnyi István, Kmetty János, Beck András, Pátzay Pál tanács-tagok és dr. Zombori Miklós előadó. 1948-ban Kállai Ernő kiválik a Művészeti Tanácsból. (Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948 Szerk. Kiss Dezső Bp. 1979.)

<sup>41</sup> OL XIX-I-1-i-212088/1948 (152d) MT Képzőművészeti Szaktanács válasz levele 6772/1947. sz. előadó dr. Zombori Miklós, aláíró Szőnyi Kálmán ügyvezető titkár „A Művészeti Tanács művészeti szempontból nem tartja helyénvalónak a Petőfi-szobor Milánóban való felállítását és azt javasolja, hogy a kultuszminisztérium a szobrot valamelyik kisebb vidéki város számára adományozza.” Aláíró Szőnyi Kálmán ügyvezető titkár. Bp. 1948. január 2.

<sup>42</sup> OL XIX-I-1-i-212088/1948 (152d) Előadói 1948. január 12. VII. osztály azaz Műv-

szeti osztály / gépelt összefoglaló jelentés, hivatkozva a Művészeti Tanács válaszlevelére döntött a szoborról." A Művészeti Tanács előterjesztése alapján a szobornak Milánóban történő felállítását nem javasolja. A szobrot a szabadságév alkalmából valamelyik vidéki város számára szándékozzuk adományozni." Aláírók: Boreczky, Kardos (kézírással).

<sup>43</sup> MTA MKI Adattár MKCs-C-I-137 leltározatlan levélmásolat Képzőművészeti osztály feljegyzése Aczél et. részére. Czéh György 1960. Július 4." Nagymágocs község most felavatott kultúrháza előtt Petőfi szobrot kíván elhelyezni, s ehhez segítségünket kérte. Javasoljuk, hogy a község kapja meg néhai Pásztor János szobrászművész Petőfi szobrát, amelyet az 1940-es évek elején készített, de a háborús események miatt felállítása elmaradt. A szobor alumínium öntését és a jogdíjat a művelődésügyi minisztérium vidéki köztéri szobor keretének terhére lehetne fedezni. Kérem Aczél elvtárs hozzájárulását. Kézzel: Gádor et! Nem kell Aczél et. hozzájárulása ehhez. Egyszer már Aradi etnőnek ezt benyújtottuk, még akkor amikor ez a kérés felmerült. Czéh VII.5."

<sup>44</sup> MTA MKI Adattár MKCs-C-I-137-es fond iratanyagában 23186/1990/ X-27 Művelődési Minisztérium 73178/960/IX.sz levél. Ea: Gádor Endre ov. Aradi Nóra özv. Pásztor Jánosnénak. Értesítem, hogy néhai Pásztor János szobrászművész „Petőfi” szobrát a nagymágocsi kultúrház számára a Művelődésügyi Minisztérium fémből megvásárolja. Az Ön által rendelkezésre bocsátott gipszmintát a Képzőművészeti Kivitelező Vállalat a fémöntés megtörténte után visszaszállítja. Egyidejűleg intézkedtem, hogy a Képzőművészeti Alap a szobor fém példányáért Önnek járó tiszteletdíjat 25.000Ft-ot címére utalja át. Bp. 1960. július 29. Cikkek: Pásztor János művét, egy Petőfi szobrot, a Művelődésügyi Minisztérium Nagymágocs községnek ajándékozta. Hír. Esti Hírlap, 1960. nov. 27. 8. Petőfi szobra Nagymágocson. Művészet, /Művészeti életünk rovat/ 1961 ápr. 40. Petőfi. Csongrád Megyei Hírlap, 1983. szeptember 22. Rövid hírből „Pásztor hagyatékából származó emlékművet 1960. március 15-én avatták fel.” (Nyilván téves az évszám.)

<sup>45</sup> OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Milánó- „Ambrosiana Könyvtárban” Petőfi szobor felállítása. 139/2. Betétlapon kézzel írt állásfoglalás. A X. főosztály véleménye a VII. osztály részére 1948. Január 16. Martinszky aláírással." A t. Társosztálynak Pásztor János Petőfi szobrára vonatkozó álláspontját tudomásul vesszük. Az olasz részről tett megítéző ajánlat ügyét azonban ezzel nem szeretnők lezárni. Egy Petőfi-szobornak a milánói Ambrosiana Pantheonjában való felállítása – a világ-irodalom legnagyobb költői között – éppen a jubiláris manifesztációkkal kapcsolatosan különös jelentőséggel bírna, melynek világviszonylatban is visszhangja lenne. Ha a Pásztor-féle szobor nem is felel meg a kívánalmaknak, keresnünk kellene lehetőségét annak, hogy Petőfi szobrának talapzata ne álljon üresen. Fentieknek szíves megfontolása estleges javaslatként végett ügyiratot r. ú. a tek. VII. főosztálynak tisztelettel visszaküldöm."

<sup>46</sup> OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) Milánó- „Ambrosiana Könyvtárban” Petőfi szobor felállít. 139/2 csomó. Betétlapon géppel írt vélemény. 1948. január 22. „A főosztály a maga részéről kíváncsún tartja, hogy a milánói Ambrosiana Könyvtár megítéző felhívásának eleget tegyünk. A magyar művészetet méltó formában képviselő Petőfi szobor elkészítésére azonban jelenlegi helyzetben a főosztály nem vállalkozhat. Tekintettel arra, hogy ez idő szerint az ügyben intézkedésre nincs szükség, az ügyirata ad acta tehető.” Kézzel aláírás: Boreczky

<sup>47</sup> KONTHA 1991

<sup>48</sup> Magyar Országos Levéltár, Szabadművelődési Főosztály mutatókönyv bejegyzése. Irat helye 139/2 sz. akta „milánói Petőfi szobor felállítása”, de az irat nem található. Az eredeti iratköteggben OL XIX-I-1-i-212088-1948 (152d) jelzésű előadói utóirata 214162/1948.VII. szintén nem lelhető fel. További iratok, melyek Ferenczyre illetve a Petőfi szoborra vonatkozhatnak /245147, 247346, 247510, 24781, 251259/ 1948. számúak/ egyáltalán nem érkeztek be a levéltárba. Így minden további kutatás csupán a Ferenczy Béni özvegyénél esetleg még fellelhető iratokra támaszkodhat, melyek révén végleges választ le-

het majd adni a szobor keletkezését, hányattatását előidéző, befolyásoló kérdésekre.

<sup>49</sup> GÁCH Marianne: Petőfi a raktárban. Béke és Szabadság, 1956. aug. 15. és KONTHA Sándor: Ferenczy Béni Petőfi szobra Új Művészet 1991/1 66.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> KONTHA 1991

<sup>52</sup> Uo.

<sup>53</sup> Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948 (Szerk. Kiss Dezső) Bp. 1979. (166) 1948. június 8. A közületi emlékműállítások korlátozása. Kivonat az MT KSZ 324. Ülésének jkv-ből A Szaktanács tudomásul veszi a Közületi emlékműállítások korlátozása tárgyában kiadott 22/1948. Számú minisztertanácsi határozatot, mely szerint az állami vagy közületi költségvetési előirányzat terhére 10000 Ft-ot meghaladó költséggel létesítendő szobrok, emlékművek, táblák felállítása az illetékes miniszter előterjesztése alapján hozott előzetes minisztertanácsi hozzájárulással valósíthatók meg(...)"

<sup>54</sup> TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék Új Írás 1987 1.sz. 65–66. TOLNAI Gábor: Szóbeli jegyzék Bp. 1987. 338–3. és idézi KALMÁR György: Petőfi Itáliában Élet és Irodalom XXXII. évf.14.sz 1988.április 1. 4. Következő idézet is ebből.

<sup>55</sup> Uo.

<sup>56</sup> ROZGONYI Iván: Líraiság, portré, realizmus (Ferenczy Béni szobrászművész, 1956) In: Párbeszéd művekkel. Interjúk 1955–81 Bp. 1988. 315–18. (316)

<sup>57</sup> Szabad Művészet, 1952. június. POGÁNY Ö. Gábor: A Tavaszi Tárlat szobrászati anyaga. 268–276. (269)

<sup>58</sup> 1951-ben Ferenczy a Szépművészeti Múzeummal letéti szerződést kötött öt évre, az 1955-ös VI. Magyar Képzőművészeti kiállítás után visszakerült a Szépművészeti Múzeum raktárába. Közli Ferenczy Gách 1956 aug. 15. cikkében, ahol fotó is látható a szoborról és mellette álló alkotójáról a Szépművészeti raktárában. – „Szétszedett gipszöntvényének Genthon István juttatott helyet a Szépművészeti Múzeum raktárában.” Állítja VARGHA Balázs: A Petőfi-szobor viszontagsági Élet és Irodalom, XXXII. évf. 11.sz 1988. március 11. 1. Kontha Sándor kételkedik Vargha

állításában, mivel 1956. júniusától a Szépművészeti szoborosztályon gyakornokoskodott s a szoborral nem találkozott. MNG később került. (KONTHA Sándor: A Petőfi-szobor néhány viszontagsága. Élet és Irodalom, XXXII. évf. 14.sz. 1988. április 1. 4.) Vargha Balázs válasz cikkében felteszi a kérdést, hogy honnan hova került a szobor? (Élet és Irodalom, XXXII. évf. 14. sz. 1988. április 1. 4.). Elkészülte után 1950–56. augusztusáig egészen bizonyosan a Szépművészeti Múzeumban volt. Onnan a MNG Szoborosztályára került 1957-ben az Állami Vásárlási Bizottság vétele nyomán az eddigi források összevetése alapján.

<sup>59</sup> GÁCH 1956. Cikkében idéz Szmirnov Szabad Nép c. újságnak adott nyilatkozatából: ... „Elvileg is fontos alkotásnak tartom Ferenczy Béni Petőfi szobrát. Úgy érzem, hallatlanul nagy belső erőt fejez ki ez a szobor, Petőfi sovány, szikár, látszólag gyenge alakja sokáig emlékezetes marad számomra. Művészetünknek gyakori hibája az, hogy a méltóság, pompa, külsőséges szépség kedvéért elhanyagoljuk a belső jellemvonások ábrázolását. Úgy vélem, tanulságos ez a szobor, a pozitív hős ábrázolásában nemcsak a szobrászat, hanem az irodalom számára is.”

<sup>60</sup> Szabad Művészet, 1956. május – Vargha Balázs 1988. március 11-i cikkében említi, hogy az Élet és Irodalom első évfolyam első számának címlapján jelent meg.

<sup>61</sup> A politikai és művészeti életben megindult erjedést, annak folyamatát és egyben Ferenczy „rehabilitálását” jelző események a Képzőművészeti Szövetség iratanyaga alapján. MTA MKI Adattár MKCs-C-I-2 fondból: 1954. augusztusában Tar István lemond a szövetség főtitkárságáról, helyette egy időre Somogyi József ügyvezető titkár lesz, majd Domanovszky a főtitkár. 1955. novemberében Kádár György az alkotás szabadságát, szabad stílus és az útkeresés lehetőségének biztosítását hirdeti meg. Javasolja a vezetőség visszahívását (Domanovszkyt) és Bernáth kéri, hogy az absztraktok is állíthassanak ki (2/1131) E változások eredményeképpen a perifériára szorult kiváló alkotók sorsát is rendezni kívánták, amire már történtek lépések. Medgyessyt kitüntették, „Feren-



czy Petőfi szobrát pedig felállítják valahol Budapesten, kiállítása is lesz". (2/1076-74 Képzőművészeti Szövetség 1956. szeptember 24-i Nagyaktíva ülésének jegyzőkönyv másolata.) Javasolják, hogy legyen új vezetőség. Vezetőnek Csohány Kálmánt javasolják. Beck András a leendő vezetőség névsorából hiányolta Ferenczyt és Medgyessyt. (2/1077 Szövetség elnökségi ülése 1956. okt. 9.). Új vezetőség Csohány, Hincz, Makrisz stb. Ferenczyt javasolják, majd bevásárolják a VII. Képzőművészeti kiállítás zsűrijébe (2/1079/1). 1956. októberétől Makrisz Agamemnon a képzőművészeti kormánybiztos. Az 1956. december 1-én a Szövetség Intézőbizottságának alakuló ülésén Ferenczyt (Vilt, Somogyi, Makrisz stb. mellett) az Állami megbízások átvételére létrehozott zsűritagja lesz. (2/1083.)

<sup>62</sup> GÁCH 1956.

<sup>63</sup> uo.

<sup>64</sup> KONTHA 1988

<sup>65</sup> GÁCH 1956. Idézi Ferenczyt: „A külső megjelenítésre vonatkozó adatokat mindenekelőtt Illyés Gyula Petőfi-könyvéből merítettem. Ott olvastam azt is, hogy Petőfi büszkén hangoztatta karcsú voltát, azt, hogy két kézzel át tudja fogni derekát. Nyilván mégiscsak sovány volt. Illyés megragadó és szemléltető Petőfi-ábrázolásán kívül Ady „Petőfi nem alkuszik” című tanulmánya igen nagy hatással volt rám, a költő egyéniségének valóságos érzékelésével. Örülök annak, hogy az egykori ismert daguerrotypia, amelyet Escher Károly oly nagy sikerrel állított helyre, meglepő módon hasonlít az én Petőfimhez.”

<sup>66</sup> Ferenczy Béni: Petőfi 1948. gipsz 202 cm, talpazat 52×86,5 cm j. n. Ltsz: 58.77-N Szerzés: Állami Vásárlási Bizottság vétel 1957. (A vásárlásra vonatkozó katonon szereplő iratszámok, 963-11-3/57 sz. előzménye 863-20-5/57 sz. nem e szoborvásárlására vonatkoznak Földes Mária közlése.) A gipsz szobor 1985-ben eltört, épen maradt feje a Szoborosztály raktárában található. Kiállítások: 1959-ben Ferenczy Béni gyűjteményes kiállítás Nemzeti Szalon, 1961-ben földszinti kiállításán szerepelt, majd Budavári Palota földszinti kiállításán 1968–69-ben, 1980-ban Budavári

Palota B. ép. II emeleti kiállítás, 1983-ban XX. Századi kiállítás a III. Emeleten 1959-ben öntödébe és PIM számára kiadták, 1960-ban került vissza. Valószínűleg ekkor két bronzpéldány készült róla, Gyula és PIM számára, ez utóbbi ma is ott látható.

<sup>67</sup> „Városi Tanács vásárolta meg.” (VARJAS 165.) Gyula, Dózsa György tér, felállítás 1960. március 15. Bronz, 202 cm, talpazat: 124×82×72 cm, felirat elől: Petőfi. (MTA MKI Adattár C-I-38/212 adatlap fotóval.) Képző- és Iparművészeti Lektorátus iratárában a felállításra vonatkozó ügyiratot nem találtam. Cikkek: Esti Hírlap, 1958. febr. 21. Petőfi szobrának felállítását végzik. Hír. Vigília, 1960. 7. sz. 438. VÉGH János: Ferenczy Béni Petőfi szobra Gyulán. Tiszatáj, 1961. márc. 128–9. „Petőfi kardját letörték és a várost átszelő csatornába dobták” Hír. 1970. Magyar Ifjúság, febr. 20. 2. MAKSAJ László: Ferenczy Béni. Művészet, 1968. dec. HUBAY Miklós: Gyula. Tükör, 1964. szept. 15. SZÁNTÓ Piroška: A szobor előtt. Élet és Irodalom, 1964. szept. 5. DÉVÉNYI I.: Ferenczy. Jelenkor, 1965 jún.

<sup>68</sup> Kalmár 1988-as cikkében hivatkozik Hubayra, itt szerepelt utoljára mielőtt Segesvárra ment volna. HUBAY Miklós: Aranykor Bp. 1972. (253)

<sup>69</sup> Quito (Ecuador) 1973. június 13. PIM példányról gipsz és arról öntés kikérése. Kulturális Kapcsolatok Intézete /KKI/ 15213-15/Prop/1972. sz. Varga Péter Főoszt. vez. h. levele, tárgy: Petőfi szobor felállítás Ecuadorban. Képző- és Iparművészeti Lektorátus / Lektorátus / Ormos Tiborhoz 1972. ápr.11. „Az ecuadori Magyar Kulturális Intézet Petőfi szobor felállítását tervezi a főváros egyik parkjában a költő születésének 150. évfordulójára.” A Műv. Min. javaslatára a PIM a tulajdonában lévő Ferenczy Béni Petőfi szobrot kölcsönözték az öntési munkák elvégzésre. Tervek szerint Lektorátusi engedély és az öntési költségek beérkezése után adták ki a Képzőművészeti Kivitelező Vállalatnak a munkát. Képző- és Iparművészeti Lektorátus 1972. ápr. 24. 10/1972. számú határozata képzőművészeti alkotás tiszteletdíj megállapítására, melyben hozzájárul, hogy az ecuadori Magyar Kulturális Intézet a

szobrot megvásárolja és felállítsa, mivel ez másodpéldány 70% a jogdíj az özvegynék 21.000Ft 190 cm, 200 cm a plinbosszal együtt. Továbbá: Kulturális Kapcsolatok Intézete 15213-30/Prop./1972 Petőfi szobor felállítása Olaszországban Lektorátusnak 1972. Július 7-én. ...” A szobor elkészíttetését a Képzőművészeti Kivitelező- és Iparvállalat elvállalná annál is inkább, mert ugyan ezt a szobrot jelenleg készítik az equádori (ecuadori) „Magyar Intézet részére.”... A levelek tartalmi kivonatok.

<sup>70</sup> 1973. augusztus 2. KKI 4775/72.sz. Kulin T. levele a Lektorátushoz. E levélben közlik, hogy a Petőfi szobor Quito, a város parkjában 1973. június 13.án helyezték el.

<sup>71</sup> VARJAS i.m. 239. „A szobor a Magyar Népköztársaság és az Ecuador létrejött kulturális egyezmény keretében, állami ajándékként került Quitoba.” Téves az 1970-es datálás.

<sup>72</sup> VARGHA 1988. i. m. 1. Hubay Miklós és signora Giuggiola Gozzini Calzecchi-Onesti, a toszkán műemlékek felügyelőjének lánya tevékenységére hivatkozik.

<sup>73</sup> Kulturális Kapcsolatok Intézete 15213-30/Prop./1972. sz. levele, tárgy: Petőfi szobor felállítása Olaszországban Képzőművészeti Lektorátushoz 1972. Július 7-én. „A római Magyar Akadémia közvetítésével az illetékes olasz szervek az alábbi kéréssel fordultak Intézetünkhöz. 1973 első felében Ferenczy Béni Petőfi szobrát szeretnék felállítani a milánói Ambróziána szoborudvarán. A szobor leleplezése alkalmából neves magyar Petőfi-kutatók részvételét is tervezik. A szobor elkészíttetését a Képzőművészeti Kivitelező- és Iparvállalat elvállalná annál is inkább, mert ugyan ezt a szobrot jelenleg készítik az equádori (ecuadori) „Magyar Intézet részére. Tekintettel arra, hogy ugyanannak a szobornak a

bronzba öntéséről van szó, célszerűnek tartanánk az egyidejűleg történő öntést. Kérjük, szíveskedjék a megfelelő intézkedéseket megtenni annak érdekében, hogy a fenti kérésnek eleget tudjunk tenni.” A bronzal kapcsolatos egyéb munkákat valószínűleg Vigh Tamás végezte. A PIM gipsz példányát ezután visszavitték. 1973. II. 22-én-i levél.

<sup>74</sup> KALMÁR i. m. Az 1970-es évek elején Olaszországban, az egész országra kiterjedő megemlékező rendezvénysorozatot terveztek Petőfi születésének 150. évfordulója tiszteletére s ennek megszervezésére Petőfi emlékbizottságot hoztak létre Ranuccio Bianchi Bandinelli elnökletével. A Római Magyar Akadémia, a Kulturális Kapcsolatok Intézete és az olasz fél részéről a Petőfi Emlékbizottság, az Oktatási Minisztérium szépművészeti igazgatóságának vezetője Vito Agresti professzor valamint Monsignor Paredi, az Ambrosiana akkori vezetője közös akarata, együttműködése eredményezte, hogy az egykor eltervezett szoborudvar, Petőfi szobrával megvalósulhasson.

<sup>75</sup> 1973. augusztus 2. KKI 4775/72. sz. Kulin T. levele a Lektorátushoz. E levélben közlik, hogy a Petőfi szobrot 1973. március 28-án helyezték el Milánóban.

<sup>76</sup> VARJAS 241. A szobor a Magyar Népköztársaság és az Olasz Köztársaság kulturális egyezménye keretében került Milánóba. A szobor anyaga bronz, magassága 1,9 méter, 9x85x50 cm bronz talappal. Kőalap kb. 60 cm magas díszesen megmunkált. Fotó. Forrás: Biblioteca Ambrosiana munkatársai, a Magyarországi Olasz Kultúrintézet igazgatójának közvetítésével. KONTHA 1991.

<sup>77</sup> KONTHA 1991. Ungvár (Ukrajna) 1990. Szeptember 29.

Fatsar Kristóf

### ANTON ERHARD MARTINELLI 1720. ÉVI TEVÉKENYSÉGE SÜTTÖRÖN

Anton Erhard Martinelli legjelentősebb művei közé tartozott a 18. század elején még Süttörnek, ma Fertődnek nevezett településen felépített kastély és az azt körülvevő épületegyüttes. A pár évtizeddel későbbi, Esterházy „Fényes” Miklós által végeztetett bővítés szinte teljesen eltüntette ezt a remek arányú rezidenciát.<sup>1</sup>

Hárich János hercegi levéltáros kutatásai óta ismert, hogy a mai fertődi kastély voltaképpen több kisebb, Martinelli nevéhez fűződő épületet is magában foglaló bővítés következményeként alakult ki. Az általa 1944-ben készített építéstörténeti munka szerint 1720 júliusában Anton Erhard Martinelli arra vállalt kötelezettséget, hogy „a helyben hagyott terv szerint egy negyedév leforgása alatt felépíti a sala terrenán és nagytermen kívül húsz szobát magában foglaló és toronnyal ellátott egyemeletes épületet.”<sup>2</sup> Az építész ugyanekkor – Hárich szerint – arra is kötelezte magát, hogy 25 évre anyagi felelősséget vállal munkájáért.

Úgy tűnik, egyedül Hárich látta a szerződés és a kötelezvény eredetijét, mert a későbbi szerzők az ő szavaira hivatkoznak.<sup>3</sup> Feltehetően műtörténetének elkészítésekor ezeket az iratokat – mint munkájának elkészítéséhez különösen fontos anyagokat – magához vette. Így tehetett más dokumentumokkal is, ugyanis több perdöntő irat hiányzik az Esterházy család hercegi ágának levéltárból,<sup>4</sup> ezek feltehetően a háború forratagában, vagy egyszerű gondatlanság következtében kallódtak el.

Martinelli süttőri tevékenységének megítélésében és tényleges munkálatainak lehatárolásában a művészettörténet-írás és a gyakorlati műemlékvédelem többé nem kénytelen kizárólag Hárich információira támaszkodni. Az építéssel kötött szerződés szövegét ugyanis megőrizte számunkra a magyarbéli kastély építési naplója.<sup>5</sup>

A magyarbéli kastélyt Csáky Imre bíboros, kalocsai érsek kezdte építtetni 1719-ben, tervező mestere Martinelli volt. Az építkezések egészen 1727-ig elhúzódtak. A bécsi építész tehát a két jelentős főúri rezidencián egyidejűleg dolgozott, mivel Süttörön még az 1720-as évek második felében is foglalkoztatták. A magyarbéli építkezés szerződéseit, nyugtáit, anyagkimutatásait és minden, a munkákat érintő pénzügyi vonatkozású iratot és eseményt 1724-ben egy vaskos könyvbe kezdték feljegyezni. Az építési naplóba azonban korábbi dokumentumokat is összegyűjtöttek, az 1724. évet megelőző iratokról készített másolatok a kivitelező mesterek szerint csoportosítottak, a következő évtől pedig többé-kevésbé időrendi sorrendben követik egymást a bejegyzések, egészen az épület befejezésének évéig.

A könyv Martinelli süttőri szerződésének másolatával kezdődik. Arra kérdésre, hogy miért volt szükség az építész süttőri tevékenységének leírására, a következő irat – *Aussmessung Über daß gebeü zu Major Vill, ... Nachdem Contract, wie bey Ihro Hochfürstl. Gnaden fürsten Esterhazy über d. gebeü zu Soettór ist gemacht worden* –

adja meg a választ. A süttőri munkákra vonatkozó leírás tehát az építési munkák költségvetési tételeinek meghatározására szolgált, amelyeket *Ihro Hochfürstl. Eminenz* [a bíboros] *versprochen zu bezahlen nach lauth der ausmessung*.

Mindkét irat egyértelműen azonos kéztől származik, lejegyzőjük Leopold Giessl<sup>6</sup> bécsi kőművesmester, akinek nevével és kézírásával az építési naplóban többé nem találkozunk. Feltehetően a bíboros felkérésére végezte az építkezések műszaki és pénzügyi ellenőrzését.

A süttőri szerződést két példányban készítették, annak alább közölt szövege minden valószínűség szerint az építész példányáról készült. Az 1724. évről készült költségkimutatást ugyanis Leopold Giessl neve alatt Martinelli is ellátta saját kézjeggyel, tehát tudott süttőri szerződésének ilyen célú felhasználásáról. Szintén erre következtethetünk abból a tényből, hogy a szerződést csak Esterházy József – akkor még grófként – írta alá, ami az építész jogait biztosítja. Mindezeket túl sem az Esterházy család hercegi ágának levéltára, sem a Csáky család levéltárai nem tartalmazznak olyan dokumentumot, amely azt bizonyítaná, hogy a bíboros, vagy meghatalmazottja Esterházy Józseffel, vagy a halála után felállított gyámtanáccsal bármilyen kapcsolatban lett volna.

Az 1721 augusztusában kelt, Martinelli személyét érintő kifizetési megbízás<sup>7</sup> újonnan készült épületet (*zu dem ... neu angelegte Gebäude*) említ. Az itt tárgyalt szerződés is bizonyítéka annak, hogy Martinelli – legalább részben – az alapoktól építkezett. Másfelől azt is tudjuk, hogy már a Nádasdyak birtoklásának idejében is volt Süttőrön egy olyan kisebb majorház, amely a földesúrnak fenntartott szobát is tartalmazott.<sup>8</sup> A szerződésben azonban nincs utalás arra, hogy az építkezés miképpen érinti a korábbi épületet.

Mócsényi Mihálynak az 1950-es évek végén a falazások módjáról végzett megfigyelései elgondolkodtatóak, megállapításaiban nincs okunk kételkedni.<sup>9</sup> A korábbi vélekedésekkel szemben – amelyek szerint Martinelli előzmények nélküli kastélyt épített – arra az álláspontra helyezkedett, hogy az építész szerepe legfeljebb az ekkorra már minden bizonnyal nagyon elhanyagolt és romos állapotú épület tatarozására, legfeljebb kisebb átalakítására szorítkozott. Megfigyelései szerint a Martinelli építkezésekor kialakult kastély alapfalai között kő, téglá és vegyes falazásúak is vannak, a kőfalazások helyben oltott mésszel készültek.

A Martinelli-féle épület tehát magában foglal egy korábbi, szinte bizonyosan már a Nádasdyak korában is itt állt épületet, a gazdaságossági szempontok jellemző szem előtt tartása miatt feltehetően nemcsak építőanyag, hanem épületrészek formájában is. Mócsényi különböző téglatípusokat és falazási módokat is megfigyelt az épületen, amelyek alapján a korábban ismertnél jóval több építési fázis létét feltételezte. A különbségek egyrészt abból adódhatnak, hogy – amennyiben a Nádasdyak majorházának egyes részeit valóban felhasználták a kastélyhoz – a már több mint száz éves épületet is többször javították és átalakították. Az eltéréseket másrészt az is magyarázhatja, hogy a valóban nagyon rövid időtartamú építkezés alatt a szerződés alapján legalább tíz kőműves is dolgozott az épületen, az építőanyag több téglágetetőből is származhatott illetve másodlagosan is felhasznált lehetett, továbbá az építetői elképzelés megváltozása illetve minőségi kifogások miatt visszabontásokra is sor kerülhetett. Mivel részletes adatok, illetve kutatási dokumentáció nem áll rendelkezésünkre a falazások technikájáról, a szerződés alapján a kastélyt Martinellinek kell tulajdonítanunk.<sup>10</sup>

Amennyiben ugyanis Martinelli a teljes épületet az alapoktól építette volna, az építkezés költségei nem kerültek volna nagyságrendekkel többbe, mint a már említett fizetési meghagyásban szereplő 1900 Rf. Az aránylag egyszerű feladatoknak a szerződésben meghatározott fajlagos költségei alapján a falazási munkák még a 3000 Rf-ot sem érték volna el.<sup>11</sup> A burkolás, a párkányok kialakítása és a többi, bonyolultabb feladat összköltsége sem kerülhetett sokkal többbe 500 Rf-nál. A munkadíj költségeihez járul még azonban a szerszámokra szánt 100 Rf és az építkezésen dolgozó kőművesek számától függővé tett napidíj összege is.

A már említett fizetési meghagyásban meghatározott összegből nem következik az, hogy Martinelli munkája pontosan ekkora értékű lett volna. A szerződés záradéka utáni feljegyzések szerint 1720-ban már 600 Rf-ot kifizettek Martinellinek,<sup>12</sup> és 1724-ig, a magyarbéli építési napló vezetésének kezdetéig a szerződésre nem jegyezték rá további kifizetéseket, tehát a már jóváhagyott 1900 Rf-ot sem. Mindebből arra kell következtetni, hogy olyan további kifizetések is történtek Martinelli javára, amelyeknek nyugtái nem állnak rendelkezésünkre.

Az alább közölt forrásnak két szempontból van különös jelentősége. Először is eloszlathatja a kétségeket afelől, hogy Martinelli valóban meghatározó szerepet játszott a kastély építésében. Másfelől olyan, az építés technikájára, az épületelemek méreteire vonatkozó részleteket tartalmaz, amelyek megkönnyíthetik a fal-kutatók munkáját az 1720. év munkálatainak lehatárolásakor.<sup>13</sup>

A szerződés másolata több hibát is tartalmaz, így hiányzik a bejárat szélességére vonatkozó adat, és a földszinti szobák 120 lábnyi magassága is valószerűtlennek tűnik, ezek magassága feltehetően 12 láb lehetett. Ugyancsak rögtön szemet szúrhat az a tény, hogy a szerződésben nincs szó a Hárích által említett toronyról. Nem kizárt, hogy Hárích a csak általa ismert szöveget önkényesen értelmezte.<sup>14</sup> (Feltehetően a lépcsőtornyokra gondolt, ezek azonban a szerződésben nem szerepelnek.)

Martinelli feladata a helyiségek és azok nyílásainak kialakítására, tehát az épület alapvető szerkezetének meghatározására vonatkozott. A tételesen ismertetett kőművesmunkák között az alapok kiásása, a szintenként különböző vastagságú felmenő falak felhúzása, boltozás, az ajtók és ablakok behelyezése, kémények és különböző magasságú párkányok kialakítása, a kályhák lábazatainak és a padló burkolatának elkészítése, valamint a falazások vakolása, meszelése és stukatúrozása szerepel. A szerződésben a bejárat, a szobák és azok nyílásainak mérete is pontosan meghatározott, ellenben nem esik szó sem a nagy központi terem nagyságáról, sem a lépcsőkről. Ennek oka az is lehet, hogy a korábban itt állt és az új kastélyba foglalt épület adottságai ezeket a méreteket eleve meghatározták, vagy kivitelezésükre más dokumentumok vonatkoztak.<sup>15</sup>

A szerződés szövegében nem szerepel egyértelmű kifejezés arra vonatkozóan, hogy a Martinelli által épített kastély milyen mértékben használt korábbi épületelemeket. A további kutatás talán felszínre hozza az eredeti terveket is, amelyeken bizonyára megkülönböztethetőek a felhasznált épületrészek a tervező kiegészítéseitől. Az 1720. évben elvégzett munkák meghatározására, és ezzel Mócsényi megfigyelései és a szerződés szövege közötti bántó ellentmondás feloldására a jelenleg rendelkezésünkre álló egyetlen módszer azonban a teljes falkutatás. Ehhez, és ezáltal a fertődi kastély egy korszakának tisztázásához nyújthat segítséget a Martinellivel kötött szerződés alább közölt szövege.



*A szerződés teljes, betűhű szövege:*

*An heunt zu Endt gesezten dato ist zwischen dem Hoch vnd Wohlgebornen Graffen, vnd Herrn Herrn Josephum Antonium Esterhazy de Galantha &c. an Einem, dann Antonium Erhardum Martinelli Maurermeister anderten Theils über das zu Seóttór führende gebeü nachfolgender Contract abgerödt, und beschlossen worden, als*

*Erstens Verspricht obgedachter Maurer Maister Solches gebeü nach den darüber gemachten grund-Rissen, profill, vnd faciada (:so von Ihro Hochf. G(na)den unterschrieben:) aller nach der Klaffter, guett, dauerhaft, und beständig aufzuführen und*

*Schuech*

*die Einfarth in der höche im liecht*

*14*

*in der braitte im liecht*

*die Zim(m)er zur Erdten, so drey sch. von den*

*Erdtbodten Erhöchet seyn müessen, in der höche*

*im Liecht*

*120*

*die Herrsch. Zim(m)er in der höche im liecht*

*15*

*in der braitte im liecht*

*23*

*in der länge im liecht*

*24*

*die Thüren in der höche im liecht*

*9*

*in der braitte im liecht*

*4½*

*die fenster in der höche im liecht*

*7½*

*in der braitte im liecht*

*4*

*Die Mauer im grundt vüer Züegl tückh,*

*zu Ebener Erdten drey und Ein halben züegl*

*tückh, und in oberen Stockh drey züegl tückh,*

*alle Stokathor arbeith guet vndt beständig*

*mit Einer ausschallung in der höche*

*2*

*Wie dann auch Ein gesimbs in der höche*

*1*

*Zu Machen, alles in vndt auswendig Saubr glatt zu verbutzen, weissen, allen nothwendigen werckhzeüß, so von denen Maurern, und tagwerckhern zu diesen gebeü Erfordert wirdt, zu verschaffen, wie dann auch den Nothwendigen Sandt, was zu diesen gebeü von Nöthen durch werffen zu lassen, Maurer, undt tagwerckher zubezahlen, auch bey anfang dieses gebeü Zöchen Maurer und fünffzöhen tagwerckher, zusammen also zwaintzig Maurer, und dreyssig tagwerckher hinnter zu Stellen, welche Stätts bey den gebeü verbleiben müssen, vndt das gebeü also zöchen zim(m)er auf Einer Seithen, sambt den Saall undt Salaterrena längstens medio octobris diss laufenden Jahrs unter das dach zustöllen. Dahingegen*

*Andertens versprechen Ihro Hochgf. G(na)den Ihme Martinellj zu den werckhzeüß von hier abzuführen die benötigte fuhren, wie dann auch Ihme wann Er dem gebeü manathl. nachzusehen hinunter Raiset, die fuhr ab- undt aufzuverschaffen, undt die Nottwendige zöhrung gutt zu machen, wie dann auch alle Materialien, als Stain, züegl, kalch, Sandt, lerchbaum- und Eüssene, schliessen, Rohr, Nögl, vndt tratt zum Stokathor, das nöttige Geist holtz, damit die arbeiths leüth nicht gehündert*

werden zu verschaffen, um zu aus zahlung den leüthen wann zöhen  
Maurer, und 15 tagwerckher arbeithen, Monathl. drey hundert gulden,  
wo aber 20 Maurer, und 30 tagwerckher arbeithen Monathl. fünffhun-  
dert gulden Ihme Maurer-Maister bezahlen zu lassen. und sodann

Drittens versprechen Ihro Hochggf. Gden. Ihme  
Maurer Maister vor Jede Claffter Mauer Ein  
züegl tückh in quatrato Holl, undt voll gemessen  
glatt zu verbutzen, weissen, sambt thüren  
undt fenster Stöckh zu versetzen, ohne zühratten  
und ornamenten Ein Gulden

f. x

id est

1 -

vor die Zuhratt und ornamenter der  
quatter, und fillungen in der faciada  
und inwendig in denen zimmern  
auf den glatten wurff vor Jede quadrat  
Claffter

- 30

vor Ein Claffter gesümb 2 sch. hoch

2 30

vor Ein Claffter gesümb 1 sch. hoch

1 15

vor Ein Claffter gesümb  $\frac{1}{2}$  sch. hoch- 37 $\frac{1}{2}$ 

vor Ein quadrat Claffter gwölb liegen

zu machen aufzurichten, und zu butzen

1 30

vor Ein quadrat Claffter zu pflastern

- 30

vor Ein quadrat Claffter glatt stokathor

- 45

vor Einen Rauchfang, vor das dach hinaus  
zuföhren, und zu verbutzen

12 -

vor Einen offen füess machen, zu versätzen  
und butzen

2 -

vor Ein Claffter Erdten auszugraben nach  
den Cubich, od. 216 sch.

3 -

dann vor allen nottwendigen werckh-  
zeüg, so zu diesen gebeü von Maurern,  
und tagwerckhern Erfordert wirdt, ain-  
hundert gulden sage

100 -

Wie ingleichen auch nach vollständig ver förttigten gebeü, und Rich-  
tig gepflogener abmaass, Ihme Maurer Maister Seinen noch zu über-  
khom(m)en habenden Rest innerhalb drey manath paar und richtig  
bezahlen zu lassen, alles getreülig und ohne geförde; Vrkundt dessen  
seyndt dieses Contracts zwey gleichlauttendte Exemplaria aufgericht,  
undt Jedem thail Eines unter dess andern förttigung zu gestellet  
worden. So Geschechen Wienn den 20. July 1720.

Joseph Graf Esterhazy mp. L. S.

Anno 1720 den 28 Aug. seyndt, auf diesen Contract bezahlt worden  
drey Hundert gulden sage

300 f.

den 5. october seyndt abermahlen drey hundert gulden sage

300 f.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> BAK Jolán: Néhány érdekes kép és festmény a fertői kastélyról. *Műemlékvédelem* XIX. (1975) 3., 184-185. és 1. kép.
- <sup>2</sup> *Eszterháza. I. Műtörténet.* Esterházy Pál Herceg Úr ő Főméltósága részére írta: Dr. HÁRICH János hercegi levéltáros. 1944. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Hung. 2151., 8.
- <sup>3</sup> Hárich szövegét többé-kevésbé pontosan ismétli Cs. KATONA Imre: A fertői (eszterházi) kastély kialakulása. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*. III. (1959) 1-2., 90-92.; MÓCSÉNYI Mihály: A fertői táj-, park-, kastélyegyüttesről (II.) *Műemlékvédelem* XI. (1967) 2., 80.; VALKÓ Arisztid: Újabb adatok a fertői (eszterházi) kastély építéstörténetéhez. *Ars Hungarica* X. (1982) 1., 75.
- <sup>4</sup> Az elveszett iratok közé tartozik a Melchior Hefele eszterházi tevékenységére vonatkozó dokumentum is. Vö. MÓCSÉNYI Mihály: *Eszterháza fehéren-feketén*. Budapest 1998, 31-32.
- <sup>5</sup> Csáky család szépe-smindszenti levéltára (letétben a bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchivban) Fasc. 127. A levéltárat a család rendezte, a jelzett fasciculusnak a *Delineationes et mappae* nevet adták. A tervek és térképek most egy vaskos paliumban vannak, de tartozik e jelzethez egy doboz is, Fasc. 127. zu *Karten* felirattal. Ebben a dobozban numerus nélküli vastagabb iratok vannak, köztük a magyarbéli építkezések naplója, felirata a címlapon: *Acta Aedificii Magyarbelien. Protocollum Actorum Aedificii Magyarbeliensis In Anniis 1723 1724 1725 1726 1727*, gerincén: *M D3 1727 Diarium Magyarbeliense*. (A magyarbéli kastélyról és kertjéről külön tanulmány készül.)
- <sup>6</sup> Az építési naplót Leopold Güesslként aláíró városi kőművesmester elsősorban J. L. von Hildebrandt műveinek kivitelező mestereként tevékenykedett Bécsben a 18. század első felében. (Nemeth, Johanna M.: Die Entwicklung der Zunft der Bau- und Mauermeister in Wien von 1638-1800. Doktori értekezés, 1982. Universitätsbibliothek Wien.)
- <sup>7</sup> VALKÓ Arisztid: Fertőd (Eszterháza, Sütőtör: Győr-Sopron megye) mesterei, művészei 1720-1768 között. *Művészettörténeti Értesítő* IV. (1955) 1., 127.
- <sup>8</sup> Cs. KATONA 1959, 94.; Valkó 1982, 75.
- <sup>9</sup> MÓCSÉNYI 1998, 39-42.
- <sup>10</sup> VALKÓ 1982, 75. és 36. kép. Az alaprajzi vázlat az épület tetőzetét elkészítő Mödlhammer Simon bécsi ácsmester költségvetésének melléklete, amely közvetlenül Martinelli építkezéseinek befejezése után készülhetett.
- <sup>11</sup> A számítást megnehezíti, hogy sok mágassági adat nem áll rendelkezésünkre, a kalkuláció ezért csak a költségek nagyságrendjére enged következtetni. A költség-számításban csak a sala terrena boltozásával számoltam, mert jelenleg is ez az egyetlen boltozott helyiség a kastély érintett részében (Mócsényi Mihály szíves közlése, amelyet ezúton is köszönök). A számított összegek természetesen csak a kőművesmunkák díjára vonatkoznak.
- <sup>12</sup> A kétszer kifizetett 300 Rf. alapján valószínűsíthető, hogy a szerződésben meghatározott módon Martinelli tíz kőművessel és tizenöt napszámmal állt az építetett rendelkezésére.
- <sup>13</sup> Természetesen nem állítom, hogy a szerződésben rögzített minden részletet betartottak az építkezéskor. A megállapodás az építkezés megkezdése előtt készült és nem megváltoztathatatlan. Éppen ezért nem kizárt, hogy a kivitelezés során esztétikai, vagy még valószínűbben gazdaságossági szempontok miatt eltértek a megállapodásban rögzítettektől. Kiindulási feltételként azonban érdemes elfogadni a szerződés pontos adatait.
- <sup>14</sup> MÓCSÉNYI 1998, 29-32. Hefele eszterházi elszámolásának közlése kapcsán szintén ezzel gyanúsítja a néhai hercegi levéltárost.
- <sup>15</sup> Martinelli Hárich által említett kötelevénye tartalmazhatott más részleteket is, lehetséges, hogy a tornyokra vonatkozó információ is onnan származik.

Papp Júlia

## EGY ADAT A TÖRTÉNETI FESTÉSZET HAZAI KEZDETEIHEZ

*(Wándza Mihály Mátyás király bécsújhelyi táborozását  
ábrázoló festményének leírása 1806-ból)*

1806-ban a Kultsár István által szerkesztett Hazai Tudósításokban egy szokatlannul részletes, szinte illusztráció-igényű műleírást tartalmazó tudósítás jelent meg Wándza Mihály Mátyás király bécsújhelyi táborozását ábrázoló festményéről. A tudósítás – melyet tehát nem irodalmi vagy tudományos folyóiratban, hanem egy hírközlő, referáló újságban tettek közzé – több szempontból is figyelmet érdemel. Bővíti – bár egyelőre sajnos csak virtuálisan – a 19. század második felében európai színvonalra és rangra emelkedő hazai történeti festészet korai, műalkotásokban meglehetősen szegényes időszakának műtárgyállományát – a műalkotás esetleges felbukkanásakor<sup>1</sup> lehetővé téve a téma és az alkotó azonosítását. A festmény témájának kiválasztásában nyomon követhető a hazai történetiszemléletben és a hőskultuszban a 18–19. század fordulóján bekövetkezett néhány változás, a művészi megformálást érintő megjegyzésekben pedig a honi műkritika csíráira bukkanunk.

### *A' Szép Mesterségek*

Jeles példáját mutattuk a' Szép Mesterségek első Nemének, a' Hangzó Mesterségeknek, XI Levelünk 93 oldalán, midőn Csermák Antalnak mind Hegedűkre, mind Fortepiánóra készült magyaros munkáit előadtuk. – Nem kevesebb örömeire lehet a' Hazának, mint valóságos ditsőségére vagyon a' Szerzőknek a' Szép Mesterségek második nemében, az Képező mesterségekben, való jeles tehetségök. Ilyen mesterek közé számlálhatjuk mi Vaandza Mihály kedves Hazánkfiát, ki jól hordozott etsetjével Mátyás Király emlékezetét felelevenítette, és a' Magyar Nemzetnek ditsőséges tetteit örökösíteni igyekezvén magának szerzett just a' halhatatlanságra. Ő több más munkái után, mellyekkel Képszerző talentumait nyilván valóvá tette. Most végzett el egy 3 lábnyi magasságú, és 4 ½ szélességű Darabot Budán.

A festés foglalja magában a' Magyaroknak Bétsi Újhely alatt való táborozásokat. A' Király egy veres Bársony Baldagin előtt talpig aranyos páncélban, 's olly méltóságos tekintettel vagyon előadva, melly a' Szultán rangját majmoló, részszerént arany szövessel tsikolt, részszerént Hermelin bőrrrel ékesített öltözetel elejébe érkező Török Követ vakmerő gőgjét megzavarta. A' Király kezében egy drága aranyos buzgányt tart a' Követ erányában, ki megrettenvén magát visszarántja. – A' Török Követ lábainál látszik egy földön 'susorgó Rabszolga, ki Urának nyomdokit a' napkeleti szokás szerént egy zófa párnával követi. – Ezek a' közelebb álló személyek, kik közt az úgy nevezett Centralis, vagy is fő Figurának Corvinus; a' másodiknak pedig ő utánna a' Török Követ vagyon feltéve. A' több ezek körül lévő Figurák a' Királynak balja felől: egy a' Baldagin megett lévő élőfa,

melly alatt egy arannyal kivart tsótárral és czifra bojtokkal felékesített paripa egy azzal bánni szokott szakállas Őszszel. Corvinus jobbján a' Török körül külömb külömb indulatokat mutató páncczelos Vitézek sűrű tódolgása; ezeken túl pedig a' Város felé nyomuló seregeknek tüzelése; hoszszú Kordont vonnak, kik már kirendelt helyeken elintéztett ágyúikkal a' távolról látszó Város Bástyáit czélba vévén, azokra a' Király rendelkezéséből éppen akkor kezdenek tüzelni, midőn a' Török Követ a' kezében lévő Zászlóval a' Király egészen arannyal borított sátora elejében helyezett Baldaginhoz közelített. Egyszóval ezen Munkában, mind az indulatok, mind a' dolgoknak egymáshoz való távúlsága mind a' színeknek egymástól való kiemelkedése 's a' t. olly mesterséggel és vigyázással vagynak össze rakva, hogy ezt csak azok ítélik meg, a' kik ezen nemes és nehéz mesterségnek velejét fundamentumosan értik; 's magok is Componálni jól tudnak. Az e'hez nem értő hamar megbotlana benne; annyival is inkább mivel többnyire Herosi Darabjainak vonásai vakmerők és bátrak, melyeket minden eltsinosgatás nélkül szabadon hágy munkáiban: Tudniillik már ez maga is mesteri tehetségének jele.

Illyen mesteri kéz munkáját látván méltán felkiálthatunk Csokonai Vitéz Mihállyal:

Mátyás ditsóult Lelke tekínts alá!  
Szemléld Egedből lábbadozó Hazád,  
Érezd, hogy a' Menny kedve is egy igaz  
Hérósi szívben megszaporodhatik.

Úgy értjük, hogy ezen Endori Varáslás mesterségével készült munkát Méltóságos Vesselényi József Bárá Úr, és Mélt. Kendefi Gróf vérből született Kedves Élete Párja fogják magokévá tenni. Adjon a' Magyarok Istene több illyen Magyar Nagyságokat a' Nemzetnek, és a' Mesterségeknek virágzására!!<sup>2</sup>

A hazai múlt nevezetes eseményei, híres személyiségei, tárgyai és épületei ábrázolásának több évszázados hagyománya ismert.<sup>3</sup> Ismeretes, hogy a 18–19. század fordulójától a híres személyeket és történeti érdekű tájakat, várakat bemutató rajz- és metszetsorozatok<sup>4</sup> mellett számos történeti eseményt ábrázoló könyv- és almanach-illusztráció is napvilágot látott.<sup>5</sup> Kisfaludy Károly Aurorájának (1822–1837) metszetei – egy kortárs megítélése szerint – „tsupa hazai történeteket foglalnak magokban.”<sup>6</sup> Az 1820-as években honi történeti témájú illusztrációkat közölt a rövidéletű Vaterländischer Almanach für Ungarn, Igaz Sámuel Hébéje, illetve a Beimel József által Esztergomban kiadott Uránia is.<sup>7</sup>

A Wándza Mihály<sup>8</sup> alkotásáról szóló tudósítás szerint az eddig feltételezettnél<sup>9</sup> korábbra, a 19. század elejére tehető az önálló – tehát nem épületdekorációként, oltárképként, illetve folyóirat- vagy könyvillusztrációként szolgáló –, az európai klasszicista festészet műfaji hierarchiájának legelőkelőbb helyét elfoglaló többalakos történeti festmény meghonosodása is.

A festő a képen – úgy tűnik – két különböző, a 18. századi forráskiadások révén széles körben ismert történeti motívumot komponált egybe. A Mátyás király és Habsburg (III.) Frigyes császár közötti háború során Mátyás Bécs 1485-ös elfoglalása után a császár kedvenc városát, Bécsűjhelyet vette ostrom alá. Az ostrom hosszú és nehéz befejező szakaszát a király személyesen irányította. A város ostromáról részletesen beszámoló Bonfini szerint Mátyás 1487-ben „hét hónapot



töltött itt a táborban; ideiglenes királyi lakot építtetett, kör alakú ebédlőt, mellette kápolnával”,<sup>10</sup> s az ostrom alatt végig keményen ágyúztatta a várost.

A török követ fogadásának motívuma ezzel szemben annak az Oláh Miklós Hungáriájában található közismert és népszerű anekdotának az ábrázolása lehetett, mely szerint a visegrádi palota pompájától megzavarodott török követ nem tudta elmondani Mátyásnak küldetése célját.<sup>11</sup> A bécsújhelyi ostrom alatt – mint Bonfininél olvashatjuk – Mátyás tartott követfogadásokat – nagy pompával fogadta például a Corvin János és Bianca Sforza házassági szerződését előkészítő milánói követeket, illetve a 9 éves Estei Hippolit esztergomi érseket – ám török követ érkezéséről nem esik szó. A megilletődött török követ fogadásakor Mátyás körül a visegrádi palota alsó és felső udvarán elhelyezkedő udvari méltóságok Oláh Miklós által említett „mérhetetlen tömege” talán a Wándza festményén szereplő „pánczélos Vitézek sűrű tódoltságával” állítható párhuzamba.

Annak hangsúlyozása, hogy a művész festményével „Mátyás Király emlékezetét” eleveníti fel, és „a’ Magyar Nemzetnek ditsóséges tetteit” örökíti meg, a nemzeti tematika iránti növekvő korabeli igényre utal. A hazai történelem eseményeinek irodalmi és képzőművészeti ábrázolása a 19. században – s nemcsak nálunk – emelkedett szerepet kapott: a megerősödő nemzeti eszme és öntudat kifejezésének eszközévé vált. A nemzeti téma ábrázolásának fontosságára a 18–19. század fordulójától egyre több írás hívta fel az írók, költők, és képzőművészek figyelmét. A Wándza festményét ismertető tudósító is mintegy megelőlegezi az osztrák birodalmi patriotizmus „hazafias romantikájának” szemléletét. Josef Hormayr 1821-es, az Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst-ban megjelent írásában, illetve a Tudományos Gyűjtemény erre reagáló felhívásában a hazai művészeket a honi történelem eseményeinek festményeken történő megörökítésére buzdították.<sup>12</sup>

A festmény elkészítése ugyanakkor a kortársak számára nemcsak a feldolgozott téma miatt vált hazafias tétté. A 18. század végétől egyre világosabb megfogalmazást nyert – elsősorban a felvilágosult és művelt nemesi-polgári értelmiség programjában – a hazai képzőművészet fejlesztésének igénye. Míg a művészetek és a tudományok pártolása a korábbi századokban az egyén kifinomult ízlését és műveltségét, a szellemi arisztokráciához való tartozását reprezentálta, addig a felvilágosodás korában az irodalom és a művészet erkölcsi nevelő erejébe vetett hit elmélyülésével a kultúra emelkedett társadalmi szerepet, egyetemes küldetésjellegét kapott. A művelődési eszmény megerősödésével párhuzamosan kibontakozó, különböző ideológiai forrásokból táplálkozó hazai kultúraértelmezésben<sup>13</sup> is a honi művészet fejlesztése a nemzet általános felemelkedésének, önbecsülése és azonoságtudata erősítésének, illetve a fejlettebb külföldi viszonyokhoz való felzárkózásnak a lehetőségét jelentette. Ezt a szemléletet igyekszik elmélyíteni az olvasókban a tudósító annak hangsúlyozásával, hogy a művész tehetsége nem csupán saját dicsőségét növeli, hanem „örömeire lehet a’ Hazának” is. S éppígy „a’ Magyar Nemzetnek, és a’ Mesterségeknék virágzását” elősegítő tétté válik a kép megvásárlása, azaz „kedves Hazánkfia” támogatásán keresztül a hazai művészet pártolása is.

A 18. századi költészetben és történeti ábrázolásokban – főleg az egyházi festészetben – a kegyes szent királyok, elsősorban Szent István kultusza uralkodott.<sup>14</sup> A 18. század végén azonban „a nemzeti hősmonda” – mint Cifka Péter rámutatott – a felvilágosodás racionalista multszemléletének hatására „a Hunyadiak története körül készül kikristályosodni.”<sup>15</sup> Pálóczi Horváth Ádám Voltaire Henriad-ján

fellelkesülve Hunniás, vagy Magyar Hunyadi című, Győrben, 1787-ben megjelent hőskölteményében Hunyadi János török-ellenes küzdelmeit dolgozta fel. Arra, hogy Wándza festménye a kortársak szerint is a részben Horváth Ádám nyomán a Hunyadiak körül kibontakozó hőskultuszhoz kapcsolódott, a Mátyás „igaz Hérósi szívé”-ről éneklő Csokonai vers<sup>16</sup> említése utal.<sup>17</sup> Annak a Csokonainak a költeményéből idézett ugyanis a tudósító, aki maga is tisztelője volt Pálóczi Horváth Ádámnak, s versben köszöntötte a Hunniás szerzőjét.<sup>18</sup>

Wándza festményének témája azonban nemcsak nemzeti-hazafias, hanem hangsúlyozottan Habsburg-ellenes is volt. Hunyadi János a 19. században leggyakrabban az európai kereszténységet a pogány törököktől védő vitézként, vagy a templomban haldokló jó keresztényként került ábrázolásra – s ilyen hősként került be az osztrák „birodalmi pantheon”-ba is.<sup>19</sup> Wándza ezzel szemben Hunyadi Mátyás tettei közül azt örököltette meg, melyet a honi hazafias költészet – „nyögte Mátyás bús hadát Bécsnek büszke vára” – később is nem titkolt nemzeti büszkeséggel emlegetett. A Bécsújhelyet ostromló Mátyás ábrázolásával a festő ugyanakkor nyilván nemcsak az ausztriai város meghódításának diadalát kívánta felidézni, hanem a honi történelemnek azt a dicsőséges, a kései utódok által vágyva tisztelt időszakát is, melyben az erős, független nemzet nagyhatalmi törekvései, birodalmi aspirációi realitást nyertek.

Erre utal az is, hogy Wándza alkotása nemcsak a barokk csataképek, várostrom-ábrázolások hagyományait folytatta, hanem a leírás szerint egyik első darabja lehetett a később itthon népszerűvé váló reprezentatív-historizáló, azaz a korábbi diadalmas, dicsőséges időszakok látványos, pompás ünnepi eseményeinek – lakomáknak, követfogadásoknak, fejedelmi esküvőknek, bevonulásoknak – képzeletbeli rekonstruálására törekedő történeti festménytípusnak is.<sup>20</sup> Wándza festményeinek tárgyát alkalmanként később is a hazai történelem reprezentatív, fényes eseményeiből merítette. A pesti Szita-féle házban rendezett „kiállításon”, melyre 1828-ban invitálta az érdeklődőket, többek között Mátyás és Beatrix esküvőjét, illetve Brandenburgi Zsigmond és I. Mária eljegyzését ábrázoló képek voltak láthatók.<sup>21</sup>

A díszes ruhába öltözött török követ, illetve a „napkeleti szokás szerint” viselkedő szolga életképszerű jelene a 18–19. századi európai irodalmi és képzőművészeti orientalizálás<sup>22</sup> korai hazai jelentkezésére utal. Mivel ez a jelenet Oláh Miklósnál nem szerepelt, Wándza azt valamilyen keleti tárgyú leírásból vagy ábrázolásból vehette át.

Wándza Mihály festményét – mint a tudósításból kiderült – nem megrendelésre, hanem a „szabad piacra” készítette. Ezt támasztja alá a reprezentatív témához képest viszonylag kicsi, éppen lakásdíszítésre alkalmas méret – kb. 90×130 cm – is. Nyugat-Európában a 18. század második felében, nálunk a 19. század elején kezd – a feudális reprezentatív nyilvánosság csökkenésével és a polgárság gazdasági súlyának növekedésével párhuzamosan – megerősödni a fejedelmi és egyházi reprezentációtól függetlenedő, szabadon választható és megvásárolható művészet. A művészeti élet új struktúrájának lassú megszilárdulására utal, hogy Wándza képe a művészeti piacon „el is kelt”, vagyis a hír szerint vásárlókra talált. A tudósításnak abból a sorából, mely a „Herosi Darabokat” említi, arra következtethetünk, hogy a művésznek 1806 körül talán több történeti festménye is ismert volt. Korábbi festményekre utal a „több más munkái után” kifejezés is.

A belépőjegyes városi koncerteken, színházakban, a szerényebb polgári igényeket is kielégíteni akaró és tudó intézményesülő műkereskedelemben megvásárolható „termékek” ugyanakkor – éppúgy, mint a nagyközönség számára is megnyíló múzeumokban, képzőművészeti kiállításokon megtekinthető alkotások – nemcsak lehetővé tették, hanem feltételezték is a művészet laikus megítélését, az ízlésítéletek szabad konfrontálását. A kialakuló új típusú műkritika, mely elsősorban az újságok hasábjain, az irodalmi folyóiratokban kap teret, nem rendelkezik többé a kizárólagos és megfellebbezhetetlen ítéletalkotás akadémiai privilégiumával. Az eltérő esztétikai elvek és ízlésítéletek összeütközése alkalmanként – pl. a Csokonai síremlék (1806) vagy a Mátyás emlékmű-terv (1839) kapcsán – az irodalomhoz hasonlóan a képzőművészet területén is személyeskedésektől sem mentes, éles sajtóvitákba torkollik.

A Wándza festményét ismertető tudósító is figyelmet szentel a művészi eszközöknek, pl. az érzelmek megjelenítésének, a színkezelésnek, a kompozíciónak vagy a térábrázolásnak. Ismeri tehát azokat a szempontokat, melyek egy műalkotás esztétikai minőségének megítélésében szerepet játszanak, talán éppen azért, mert maga is foglalkozott festéssel. Erre utalhat öntudatos megjegyzése, hogy a kép művészi értékeit „tsak azok ítélik meg, a’ kik...magok is Componálni jól tudnak.”

A szinte kötelező, közhelyszerű, ezért többnyire üres és túlzó dicséretetek mellett, melyet a korban a hazai tematikájú és/vagy hazai művészekről származó irodalmi és képzőművészeti alkotások – bátorító, támogató céllal – kaptak, találkozunk ugyanakkor egy talán többek által hangoztatott bírálat cáfolatával is. Azt tudniillik, hogy a művész „Herosi Darabjainak vonásai vakmerők és bátrak, melyeket minden eltsinosgatás nélkül szabadon hágy munkáiban” – azaz az idealizálás, eszményítés hiányát – kritikusunk „az e’hez nem értőkkel” szemben éppen nem hibaként, hanem erényként, a művészi tehetség biztos jeleként értékeli. A tudósító – mint erre Kazinczynak Ferenczy Lajoshoz 1807. áprilisában írott leveléből<sup>23</sup> következtethetünk – talán éppen a Kazinczy által képviselt idealizáló klasszicista művészetelmélet és művészeti gyakorlat híveinek elmarasztaló ítéletével helyezkedhetett szembe.

Bár a festmény esztétikai minőségét – Kazinczyhoz hasonlóan, vagy vele ellentétben? – „látatlanban” természetesen nem tudjuk megítélni, a leírásból bonyolult csoportfűzésre, eltérő kompozíciós elemek összekapcsolására, egybeszerkesztésére következtethetünk. Tájképi elem (baldachin mögötti „élőfa”) és városábrázolás, életképi jelenet (a török követ és szolgálja, vagy a lóra vigyázó öreg), reprezentatív „építészeti” háttér (a király aranyos sátra és baldachinja) illetve csatajelenet (a város ágyúzása) egyaránt szerepeltek a festményen. Mátyás alakjának előképét a Nádasdy-féle Mauzózeum metszete jelenthette, mely a vitéz királyt – Wándza képéhez hasonlóan – páncélban és előretartott buzogánnyal, s szintén egy várat ostromló sereg előtt ábrázolta.<sup>24</sup>

Wándza Mihály festményét tehát – a leírás alapján legalábbis úgy tűnik – témájával, műfajával és méretével egyaránt az új, nemzeti és polgári művészettel szemben támasztott korabeli követelményeknek igyekezett megfelelni. Létrejöttének körülményei, a nyilvánosság elé kerülésének módja és kritikai fogadtatása 19. századi festészetünk homályos időszakára vetnek némi fényt.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A festmény a Magyar Nemzeti Galéria, a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, illetve a Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnoka katalógusaiban nem szerepel.
- <sup>2</sup> Hazai Tudósítások 1806. 169–170. A festő ugyanabban az évben „A’ Kupidólt Amor (?)” című nyomtatást kínálja – különböző kivitelben és áron – eladásra. (Magyar Kurír 1806. I–II. 599.) Lyka ezt a munkát Busongó Ámor címen Wándza „első, nyilvánosság elé került zsengéjeként” említi. LYKA Károly: A táblabíró világ művészete. Bp. 1981. 216.
- <sup>3</sup> A sárvári vár 17. századi mennyezetképei, vagy a pozsonyi érseki palota festészeti díszítései törökökkel vívott csatákat, városromokat örökítettek meg. A kiemelkedő történeti személyek ábrázolásának hagyománya a Nádasdy Ferenc országbíró megrendelésére 1664-ben megjelentetett Mauzóleumnak a 19. század közepéig forrásértékűnek tekintett vezér és királyportréiig nyúlik vissza. Történeti érdekű épület – Visegrád romjainak – ábrázolásával találkozunk Bél Mátyás 1737-től megjelenő, *Notitia Hungariae novae geographico historica* című topográfiai-honismereti munkája III. kötetében. A történeti nevezetességű tárgyak közül leggyakrabban a korona és a Lehel kürtje került ábrázolásra. A történeti téma – mint Dorffmaister Istvánnak a szigetvári plébániatemplomban és a szentgotthárdi cisztercita templomban található mennyezet- és kupolafestményein, vagy a pannonhalmi apátság megalapítását ábrázoló szombat-helyi oltárképén megfigyelhetjük – fontos szerepet kapott a 18. század végi egyházi festészetben is. GARAS Klára: A magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953. uő.: A magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. RÓZSA György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp. 1973., GALAVICS Géza: A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk. Művészettörténeti Értesítő, 1976/1. 1–40. uő.: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Bp. 1986. Uő.: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. Uő.: A történeti téma. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Szerkesztette: SZABOLCSI Hedvig és GALAVICS Géza. Bp. 1980. Uő.: Válsághelyzetek és képzőművészeti válaszok a 17–18. századi Magyarországon. Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Bp. 1989. 51–55. Történelem-kép. Kiállítási katalógus. Szerkesztette: Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Bp. 2000.
- <sup>4</sup> Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 47–54, 63–71.
- <sup>5</sup> KERESZTURY József 1790-ben Bécsben megjelent, *De Veteri Instituto Rei Militaris Hungaricae ac speciatim de Insurrectione Nobilium* című könyvének a magyarok bejövetelét ábrázoló metszete a Képes Krónika egyik miniatúráját vette mintaképül. Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 189. katalógustétel. Egy 1795-ös almanach Attila és a hunok életéből vett jeleneteket mellékelte a történeti ismertetéshez. PAPP Júlia: Egy 18. század végi illusztrált zsebalmanach. Magyar Könyvszemle, 1987/4. 278–293.
- <sup>6</sup> Tudományos Gyűjtemény 1825. XI. kötet 105.
- <sup>7</sup> Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp. 1980. 191–201. katalógustételek.
- <sup>8</sup> THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. XXXV. 1942. 145.; PATAKY Dénes: A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig. Bp. 1951. 42. és 237–238. A perecsényi születésű Wándza Mihály (1781–1854), aki Bécsben Hesz Mihálynál és Friedrich Heinrich Fügenernél, Erdélyben Neuhauser Ferencnél tanult, Lyka Károly szerint „igen-igen gyenge festő, egyébként szemes ezermester” volt. LYKA: i. m. 35. Szendrei János a festő Ferenc császár koronázását és Zrínyi szigetvári kirohanását ábrázoló nagyméretű festményeiről tud. Dr. SZENDREI János: Egy elfelejtett magyar történelmi festőről. (Wántza Mihály, 1781–1854) Vasárnapi Újság, 1910. 164–165. (illusztrációkkal). Balás Piri László Wándzának olyan nagyméretű

- történelmi festményeit említi, melyeket „hol szőnyegnek, hol pajta-födélnek használtak, minthogy más fajta elhelyezésükre nem nyílt remény. Szerette a sokalakú kompozíciót és a mozgalmasságot...ügyes rajzolónak bizonyul és semmiképpen nem sorozható a korabeli divatos akadémisták közé. Lehet, hogy történelmi képein ő is természetességre törekedett, ellentétben korának színpadias történelmi festészetével.” BALÁS PIRI László: A magyar történelmi festészet a XIX. században. Bp. 1932. 23. Wándza színjátszással, s ennek kapcsán díszletfestéssel is foglalkozott. Döbrentei Gábor Kazinczyhoz írott egyik levele szerint 1811-ben „a’ Kolozsvári Magyar Theatrom igazgatója” volt. KazLev VIII. 532.
- <sup>9</sup> ERNSZT Lajos: A magyar történelmi festészet. Bp. 1910.; BALÁS PIRI László: i. m.; Művészet Magyarországon, 1780–1830. Bp. 1980. 63–71.
- <sup>10</sup> Antonio BONFINI: Mátyás király. Bp. 1959. 318. A baldachin-motívumot a festő Mátyás király ünnepélyes bécsújhelyi bevonulásának leírásaiból vette át. A Philostratos-kódex előszavában Bonfini „sub umbella aurea”, a Magyar történelem tizedeiben pedig „sub umbrella” bevonuló Mátyásról írt. Eugenio ABEL – Stephanus HEGEDŰS: *Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia*. Bp. 1903. 69. és Antonius de BONFINIS: *Rerum ungaricum decades*. Kiadta: I. Fögel – B. Iványi – L. Juhász. Bp. 1941. (IV. VIII. 79.) 152. A Philostratos-kódex előszava megjelent KOLLÁR Ádám Ferenc: *Analecta Monumentorum omnium aevi Vindobonensia*. Tom. II. Vindobonae 1762. című munkájában. Vö.: MIKÓ Árpád: *Ekphraseis*. A budapesti Philostratos-kódex és a Bibliotheca Corvina. = Művészettörténeti tanulmány Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A MNG Évkönyve Bp. 1991. 73; BALOGH Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Adattár. Bp. 1966. 632. és uő.: Mátyás király és a művészet. Bp. 1985. 34. (Itt forrásként az Averulinus-fordítás előszava szerepel).
- <sup>11</sup> OLÁH Miklós: Hungária. Bp. 1985. 32.
- <sup>12</sup> Tudományos Gyűjtemény 1821. III. kötet 124. SINKÓ Katalin: A profán történelmi festészet Bécsben és Pest-Budán 1830–1870 között. Művészettörténeti Értesítő, 1986/3–4. 99.
- <sup>13</sup> A honi művelődés fejlesztése, a haza „palérozódása” a magyar szemléletű patriotizmus, a Habsburg-birodalom központosító törekvéseivel szembeni ellenállás hagyományait követő rendi-nemesi nacionalizmus, illetve a 18–19. század fordulóján megerősödő polgári nemzetállam-eszme hívei számára egyaránt fontos volt.
- <sup>14</sup> GALAVICS: i. m. 1971.
- <sup>15</sup> CIFKA Péter: A pályakezdő Ferenczy István. Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1978. 486. A romantika szellemében fellépő új költőgeneráció ezzel szemben a nemzeti hősmonda lehetőségét majd – az Osszián mintájára – egy történetileg kevésbé megvilágított, tehát a mítoszalkotásra alkalmasabb korokban fogja keresni. „A hősmonda a honfoglalás mesés eseményei köré fonódott és kiteljesült a „Zalán futása”-ban.” i. m. 487. Ferenczynek két, a Hunyadiakkal kapcsolatos munkája, egy rajz és egy érem még „az idősebb generáció felvilágosult-racionalista műtszemléletét követi...” i. m. 487.
- <sup>16</sup> Az idézet a „Mélt. Gróf Festetics György Ő Ngára. A Hadi Oskoláról” című költemény két utolsó versszakából került – torzítással vagy elírással – összevonásra:
- „Mátyás dicsőült lelke! tekints alá,  
Esmérd egedből lábbadozó hazád,  
A Keszthely és Cenk istenülő  
Grófjaiban magadat találj fel;
- S érezd hogy a menny kedve is egy igaz  
Herosi szívben megszaporodhatik,  
Ha nemzetét s emberbarátját  
Virtusaiban öröködni látja.”
- In: CSOKONAI VITÉZ Mihály összes művei. Franklin Társulat. Bp. é.n. 224. Cenk említésével Csokonai – mint jegyzetben írja – a nemzeti könyvtárt „fundáló” Széchenyi Ferencre utal. „Ebből az okból jön elő alábbat a Mátyás király emlékezete is.” u.ott 224.
- <sup>17</sup> A képzőművészetben – az irodalomhoz hasonlóan – később is kiemelt helyet foglalt el az erős nemzeti fejedelmek korának bemutatása. Marczinkay Elek az 1810-es



években Ethelét, Hunyadi Mátyást és Hunyadi Lászlót, illetve II. Rákóczi Györgyöt és Ferencet ábrázoló színes mellképeket készített. (Tudományos Gyűjtemény, 1819. IX. kötet 115–116.) Pesti és kassai könyvkereskedők a hét vezérnek és Attila királynak a legjobb olajfestmények után készített rézmetszetű portréira kerestek előfizetőket. (Ofner und Pester Zeitung, 1822. 1373, Magyar Kurír, 1822. II. 404.)

<sup>18</sup> Horváth Ádámhoz. (1792)

„...Ő a feledékenységnek gyászból kötött fedele

Alól a Honor várába két nagy nevet emele  
Midőn általa Hunyadi halhatatlanná leve  
Magának is el nem kopó örök oszlopot teve  
Mellyet meg nem emésztvén sokszáz idő  
haladék

Hálaadó tsokkal venni fog a késő maradék  
Míg az áldott Hunyadi név fenn marad a  
hazában

Horváth ditsó neve is zeng minden Ma-  
gyar szájában...”

in: CSOKONAI VITÉZ Mihály: Költemények.  
2. Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és a  
bevezető tanulmányt írta: SZILÁGYI Fe-  
renc. Bp. 1988. 29.

<sup>19</sup> SINKÓ: i. m. 112–113. – több Hunyadi halálát  
ábrázoló hazai festmény említésével.

<sup>20</sup> Pl. Schmidt József: *Corvin Mátyás lovag-  
gá ütése*, 1840, Than Mór: *A Hunyadi-ház  
diadalünnepe*, 1857, Weber Henrik: *Má-  
tyás bevonulása Budára*, 1853 (ennek  
vázlata már 1846-ban elkészült), *Mátyás  
külföldi követeket fogad*, 1865, Vízkelety  
Béla: *Mátyás király és Beatrix menyegzői  
bevonulása Budára*, litográfia, 1864, Lige-  
ti Antal és Wagner Sándor: *Mátyás király  
a vadászatról hazatér*, Pálffy Lipót: *III.  
Béla fogadja a keresztes hadak élén ha-  
zánkba érkezett Barbarossa Frigyes* Bu-  
dán, tollrajz, 1868. stb. V.ö.: KESERŰ Ka-

talin: Várabrázolások. Táj és történelem a  
historizmus festészetében Magyarorszá-  
gon. A historizmus művészete Magyaror-  
szágon. Szerk.: ZÁDOR Anna. Bp. 1993.

<sup>21</sup> Hasznos Mulatságok 1828. II. 257–259. és  
Ofner und Pester Zeitung 1828.1275. A „ki-  
állítás” minden nap délelőtt 9 és 12, illet-  
ve délután 2 és 6 óra között volt látogat-  
ható. Az „akadémiai festő” a nagyméretű  
történelmi tablók – a Mátyást és Beatrixot  
ábrázoló festmény pl. 11 és fél láb magas  
és 8 láb széles, azaz kb. 3,5×2,5 méter volt  
– mellett gyümölcs és zöldségcsendétele-  
ket, illetve portrékat is kiállított.

<sup>22</sup> SINKÓ Katalin: Orientalizáló életképek.  
Művészet Magyarországon 1830–1870. I.  
Szerkesztette: SZABÓ Júlia és SZÉPHELYI  
F. György. Bp. 1981. 98–106.

<sup>23</sup> „A’ Busongó Ámort nem olvastam. Ha a’  
név meg nem téveszt, az Vandza Mihály-  
nak munkája, kit két vagy három eszten-  
dő előtt Debrecenben láttam, midőn Er-  
délyből Bécsbe ment, festést tanulni. Em-  
lékezem, hogy ez a’ munka – valamint  
egy festése is nagy dicséretekkel kürtöl-  
tetett ki az újságokban. Festésről látás  
nélkül még bajosabb ítélni, mint könyvről  
olvasás nélkül: de ha a’ kép felől tett tudó-  
sítás helyes, az még rosszabb, mint a’  
könyv és csak azok által csudáltathatik, a  
kik ahhoz semmit sem értenek. Vandza  
még csak kezdő: ’s olyantól a’ dramatica  
festésben sokat várni nem lehet... Profes-  
sor Neuhauser, a’ ki ötet is tanította a fes-  
tésben, felőle úgy szóllott, mint középszé-  
rű fej felől.” KazLev IV. 563.

<sup>24</sup> Rózsa: i. m. 1973. 92. kép. Szendrei János  
említi „Attila, Lehel és Szabolcs vezérek-  
nek állítólag szintén Wántzától eredő elég  
ügyesen festett” képeit, „melyek azonban  
csupán régi metszetek után készült szol-  
gai másolatok.” i. m. 165.

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösz-  
töndíj és az OTKA (A 25048) támogatásá-  
val készült.

## DOKUMENTUM

---

Lőrincz Ernő

### FÜLEP LAJOS SZOLGÁLATÁBAN II.

#### IX.

Valamikor októberben, kevéssel azután, hogy Abonyból visszaparancsoltak, a mostani Bajcsy-Zsilinszky úton, a deportáltak egy csoportja láttán az a baljós érzésem támadt és meg is gyökerezett bennem, hogy nemsokára engem is így fognak végig hajszolni a városon, ki tudja, merre... A főváros bekerítésekor, ennek az érzésnek engedve, a Biblia és egy-két filozófiai könyv mellé a „Magyar művészet”-et s a „Művészet és világnézet”-et is beletettem irattáskámba, s magammal cipeltem mindenüvé, nehogy betű nélkül maradjak, ha sejtelmem netalán valóra válnék. Papír is volt mindig a táskámban. Így aztán az akkor nem sok munkát követelő hivatalban és az óvóhelyeken is olvasással és jegyzetgetéssel töltöttem az időt. A Fülep művészettörténelmi koncepciója felőli gondolataimat fogalmazgattam – most már tekintet nélkül arra, hogy mi lesz belőlük, ha sikerülne itthon maradnom: előszó-e vagy cikk, avagy éppen doktori értekezés. Egyelőre az volt a fontos, hogy a két év alatt összegyűjtött anyagot akármilyen formában megkösssem és eltegyem akkorra, amikor majd kezdek vele valamit. Amolyan menekülés-féle is volt ez ugyanakkor a lélekölő jelenből; és a rombolás, pusztítás, gyilkolás közepette egyszersmind valami naiv áltatás is egy békés, értelmes, munkás közeljövővel.

A tessék-lássék munkával való önámítás időnként azonban csődöt mondott, Ilyenformán vagy három hónapig remény és kétségbeesés között hanyódtam. Március közepén, amidőn egyik Baranyába kiküldött hivatali kollegám felajánlotta, hogy megkeresi Fülepet, és én egy levelet írtam neki, épp mélyponton voltam; néhány napra rá azonban annyira magamra találtam ismét, hogy elérkezettnek véltem az időt a „komolyabb” munkára. Még a fogságba vitelem sejtelve is elhagyott...

Már vagy két hete nem találkoztunk menetelőkkel. Ritkultak az utcai igazoltatások. Meglehetősen biztonságérzetet kölcsönző katonai igazolványom mellett (ebből kiolvasható volt, hogy semmilyen háborús szolgálatot nem teljesítettem) ott lapult már zsebemben egy friss keltezésű kétnyelvű polgári igazolvány is. Mitől tarthatam volna tehát? – Nyugalmam visszatért és megjött vele a fegyelmezettebb, módszeresebb munkához való kedvem is. Március 23-án, az annak idején Karay Gyulának tett ígéretre emlékezve, belefogtam doktori értekezésem megírásába. Azzal láttam neki, hogy ha sikerülne megelőznöm vele az Athenaeumot, hát azt bocsátanám bevezetésül a Fülep-kötet elébe. Hogy aztán hol fogom benyújthatni, s hogy akad-e majd egyetemi tanár, aki elfogadja; meg hogy egyáltalán eléggé megérlelő-

dött-e bennem a dolog a megírásra – mindez nem érdekelt. Elővettem táskámból jegyzeteimet s a Fülep írásait és felszabadultan nekiláttam a munkának...

Másnapra idézésem volt. Katonai igazoltatásra kellett mennem valamilyen Luther-utcai irodába. Nehogy bármi is hiányozni találjon hozzá, lefekvés előtt kiszedtem táskámból a benne maradt könyveket s helyükbe beletettem minden akkor volt okmányomat. Kár volt a cseréért! Tíz óra se telt bele és keservesen megbántam... Az igazoltatás egyszerű ürügynek bizonyult. A ház kapuján már nem önszántamból léptem ki, és utam sem oda vitt onnan, ahova magam akartam. A végén néhány hónap híján négyesztendei fogság várt reám...

Diáktársaságban egyszer olyasvalamit jelentettem ki – és meggyőződéssel –, hogy könyv nélkül elpusztulnék. Sehogy se tudtam nélküle elképzelni az életet. Nos, könyveimtől elszakítva is megmaradtam! Igaz, hogy valamiképp, közvetve, jórészt mégis a könyv tartott meg: abból éltem, amit egyetemi és Füleppel kapcsolatos tanulmányaimból magammal vihettem.

Ismereteim megőrzése és gyarapítása érdekében mindig azon voltam a fogságban is, hogy szellemiekben otthonos, vagy azok iránt fogékony társakat gyűjtsek magam köré. Pesten, Jászberényben, Máramarosszigeten és odakint is a mérhetetlen idegenségben – mindenütt akadtak ilyenek, ha kevesen is. A szokologorovkai táborban vagy heten-nyolcan verődünk össze és tartottunk ki egymás mellett a szellemi értékek tiszteletében s a magunk művelésében. Merev, iskolás programunk nem volt, de előre tudtuk, hogy estéről estére milyen kérdések megvitatására ülünk össze. Közösségünk felért egy egyetemi szemináriummal. A művészettudományok és a filozófia volt tulajdonképpen birodalmunk, benne egy jókora s egyre gyarapodó Fülepnek juttatott tartománnyal. Hetek alatt ugyanis annyira megnyertem Fülep nézeteinek ezt a kis társaságot, hogy nála hálásabb „Fülep-kört” otthon se tudtam volna elképzelni, ahol már próbálkoztam is ilyennel. Pedig magyar egy se volt benne, csak német és osztrák, s ráadásul vagy négy művészember, akikről köztudomású, hogy mennyire ellenállnak mindenféle teóriának. Rajtuk próbáltam ki azt is, hogy mit lehetne elérni Füleppel esztétikai és művésznevelésben... Rajtuk méregettem, idegeneken a vadidegenben, hogy az elméletien kívül mennyi praktikus értéket, lehetőséget fojtott bele Fülep írásaiba a hazai közöny, a politikai és felekezeti elfogultság, a műveletlenség.

Hálásan gondolkodom fogolytársaimra. Nekik köszönhetem, hogy úrrá lettem végre Fülep-problémámon. Meglehetősen részük volt kultúra-filozófiai nézeteim tisztázásában; és ők segítettek a legtöbbet abban is, hogy a fogság nehezét leküzdve a szöveg drótok között is szabadon, emberül élhettem.

## X.

Keletről több optimizmussal érkeztem meg, mint a hazatértek általában. Rájuk legfeljebb a mindennapok örömei vártak. Én viszont – annyi de annyi embervolt pusztulása és újjászületése láttán szerzett páratlan élményem: a személyes kultúra halála és genezise élményének birtokában, mintegy világot teremteni jöttem haza, és e világ fogalmi másául megírni valamilyen világnézettan-félében filozófiámat.

Attól fogva ti. hogy feleségem, majd azután Fülep maga is megírta, hogy katedrához jutott, többszertendős problémám lassacskán súlyát veszítette, én meg magam felé fordulva személyesebb dolgaikkal kezdtem foglalkozni.

A távolból valóban úgy tűnt, hogy Fülep sorsa mindenestől megoldódott. És ezt némi keserűséggel vettem tudomásul. Egyetemi tanárságának híre majdnem úgy érintett, mint első olvasásra „Magyar művészet”-e. Nem is tudtam igazában örövendeni neki. Bántott, hogy újfent olyasmin fáradoztam, ami nélkülem is megvalósult. Mert hogy kinevezése nem pusztán formális rehabilitáció lehetett, afelől – a hír vételekor legalábbis – csöppet se kétségeskedtem. Később már meg-megkönyékezett a kétely. De akkor, az otthoni radikális fordulat után, annyi mindent összegondolva kulturális viszonyainkról, már önvédelemből sem engedtem neki... Csillagom ez idő tájt végre hazafelé mutatott s én a teljes szabadság igényével készülődtem vissza az épülő új országba – világnézeti és tudományos nézetbeli rokonságunk révén bizvást remélve, hogy majd csak jut nekem is egy talpalatnyi hely ott, ahol Fülepet befogadták.

Ezerkilencszáznegyvennyolc októbere közepén indítottak el a táborból. Az úton csupa találgatás, csupa bizodalom, csupa terv voltam. És noha Fülep megszűnt problémámmá lenni, terveimből ő sem maradt ki. De nem célul, eszközül szerepelt bennük. Kellett a segítsége megvalósításukhoz. Sokat vártam művészetfilozófiájától és tanítói munkásságától is. Ezen utóbbitól persze nem úgy, hogy majd beiratkozom az egyetemre, jöllehet emlékeztem rá, hogy már megjárta az eszemet, hogy mellé szegődjek reguláris tanítványul, ha sikerülne egyszer katedrát kapnia. Sőt mintha írtam volna is ilyesfélét neki...

A tervezgetéssel útközben följazott optimizmusom idehaza aztán fokról-fokra alábbhagyott. Míg odavoltam túlságosan megváltozott minden ahhoz, hogy simán hazatalálhattam volna. Kiváltképp az emberek változtak meg. Mintha idegenek közé cseppentem volna. Egy-két rokont és hivatalnoktársat kivéve gyanakvás, bizalmatlanság, tartózkodás érzett mindenkin... A meghittebbeket meg nem is találtam Pesten. Karay örökre elment. (Baján pusztult el, Fülep hajdani működésének helyén, az ottani fogolytáborban), Sinka István vidéken élt, P. Gulyás Jenő és Gombos Gyula az országot is elhagyták. A hivatalbeli kis szellemi közösség se volt már sehol. Csak most tudtam igazán hálálkodni azért, hogy Fülep Svájcba menekítésének terve füstbe ment, s hogy az ő várkonyi fogadkozásából se lett semmi! Itthon maradt néhányunk szellemi és erkölcsi gyámolítására. És ráadásul akkor már Budán lakott, ahová Pestről magam is átköltöztem, alig félórányi távolságra tőle.

Mielőtt az Eötvös-kollégiumban fölkerestem volna, elővettem a fogságom idején Várkonyból majd innen feleségemhez írott néhány lapját és levelét s a köztük lett 1945 áprilisi még olvasatlan levelezőlapját, hogy valamelyes képet alkothassak magamnak a fölötte eljáró négy esztendőről. – Keveset tudtam meg belőlük, de ahhoz éppen eleget, hogy maradék optimizmusom is elillanjon. A kinevezése körüli bizonytalanságról és huzavonáról olvasni és beleélni magamat abba a reménytelenségbe, amellyel Fülep felőle írt, nem volt éppen fölemelő. A levelek csöppet sem győztek meg arról, hogy Fülepet a tudományban érdeme szerint akkreditálták volna... Látogatásomkor aztán megtudtam azt is, hogy a vele kapcsolatos különféle tervek elejtése után katedrára is csak rehabilitáció ürügyén került.

Mert kinevezése nem annak indult. Ügye intézői csak jóval később szereztek tudomást tizenkilences tanárságáról és használták föl arra, hogy a pesti egyetemen tanszékhez juttassák.

Ennél is lehangolóbb volt ugyancsak ez alkalommal hallani, hogy a „Magyar művészet”-nek és egyáltalán a régi írásainak kiadásából életében már aligha lesz valami. Pedig hát azokról az írásokról volt szó, amelyek alapján fél esztendővel azelőtt akadémiai levelező tagságra ajánlották! Építészeti tanulmánya óta ugyanis, bár 1945 legelején nagy kedvvel látott neki a munkának, hazatértemig két cikken kívül semmi újat sem írt. A körülötte támadt bizonytalanság hamarosan immobilizálta. Rendszeresebb munkára már csak kollégiumbeli otthonában gondolhatott. Ám ott is csak gondolhatott...

Íme, ahelyett, hogy a piacon láttam volna viszont a „Magyar művészet”-et és társait, kiadásuk lehetőségét se találtam már, mire a fogságból visszajöttem! Hogyan, miért? Fülep kijelentése úgy hangzott, hogy minden kérdezgetésnek elejét vette. Nem firtattam a dolgot. Az elfojtott kérdésre később aztán magától is megjött a válasz – feleletül egyúttal arra is, hogy betegségen és egyéb bajokon, meg a kollégium megszűntével rászakadt másfél esztendei bizonytalanságon és lakás-gondon kívül legfőképp mi akadályozta a munkában. Ez már nem személyes dolog volt, s nem is ideig-óráig tartó. Tulajdonképp holtáig megkeserítette a szabad szellemi tevékenységben, a szuverén alkotó munkában ifjúkora óta értelmét lelt életét. Hogy mi volt ez, 1954-es (annak idején a Rádió műsorából törölt és csak 1956 júniusában publikált) nyilatkozatából<sup>1</sup> tudjuk: még a Fülep vágású nem marxista gondolkodót is feszélyező, óvatoskodásra, kelletlen alkalmazkodásra kényszerítő atmoszféra.

Ebben az atmoszférában szakasztott olyannak láttam őt viszont, mint amilyenek 1944-ben Zengővárkonyban. Ugyanaz a zaklatott, háborgó ember fogadott az Eötvös-kollégiumban is. S ha visszaidézem az azóta közelében eltöltött 22 esztendőt, alig találok benne olyan pillanatot, amelyben Fülep a maga békés, derűs, kozmikus jelenség voltában tűnt volna fel előttem. Ennek jórészt magam is oka lehettem. A magam módján békétlen voltam én is, és békétlenségemet rendszerint magammal vittem a vele való találkozásra. Együtt elégedetlenkedtünk, lázadoztunk. Ráadásul az új viszonyokba beilleszkedésem mindennapi ügye-baja is nyugtalanította. Mert törődött velem, s így elég gondot okoztam neki problémáimmal. – Ő volt egyedüli támaszom abban a kritikus időszakban. Átsegített az akkor még itt-ott gyakorlatban volt politikai igazoltatáson. Tanácsolta, hogy mintegy nosztrifikáltatandó '45 előtti filozófiai és kiegészítendő művészettörténeti tanulmányaimat, iratkozzam be ismét az egyetemre, hogy majd abbahagyhassam a hivatalkoskodást. (Akkor nem árulta el, miért kapacitál annyira, mert ellenkezésem miatt javaslatát sokszor meg kellett ismételnie; csak jóval később derült ki, hogy maga mellé akart venni az egyetemen.) Kisebb-nagyobb kölcsönökkel is támogatott és szellemiekben is készséggel állt rendelkezésemre, bármikor fordultam hozzá.

Szellemiekkal ugyan nem sokat zaklattam. Ami lehetetlenné tette az ő írásainak kiadását és ami kezét megkötötte, hamarosan tétlenségre kárhoztatott engem is. Meglehetősen megállapodott világnézetem megmerevített a vele csupán fele-részt egyező környezetben; s amennyire alkalmazkodnom sikerült ehhez egyebekben, annyira kívül rekedtem – koncesszióra, kompromisszumra vagy éppen ha-

zugságra képtelenül – a tudományon, a filozófián, a kultúrán. A fogságban szőtt terveimet, amelyeknek életkörülményeim sem igen kedveztek már, félretettem tehát. S tulajdonképp emiatt utasítottam el a tanulmányaim rendezését illető tanácsokat is. – A szellemi önmegtagadás ideje köszöntött ilyenformán reám... Sanyarúságát egyes-egyedül a Fülep nézeteinek szóbeli propagálása enyhítette. Mert erről aztán – ha már írásait továbbra is véka alatt kellett tartani és írni se lehetett már róluk – akarva se tudtam volna lemondani. A fogságom utolsó évében eltemetett problémám föltámadt. Újra olvasni kezdtem Fülepet, s mint nyomban fölfedezését követően, az élő szó melegével közöltem termékeny gondolatait mindazokkal, akikben csak egy szemernyi művészet iránti érdeklődést is tapasztaltam. Ez persze most sem ment könnyen. Buzgólkodásom még annyi eredménnyel se járt, mint annak idején. Akkoriban a szellemi restség s az elvtelenség kevésbé állta útját Fülep koncepciójának, mint most a vele szemben sokakban támadt ideológiai ellenkezés. A történeti materializmussal jórészt elvi ellentétben álló nézetekkel bizony nem igen triumfálhattam, bármennyire aktuálisak voltak és jelentősek tudománytörténetileg is. Ahol meg ideológiai akadály nem jelentkezett, más került helyébe. Fülepet igen sokan és épp szakmabeliek, posztján politikai parvenünek tekintették, eleve elutasítva írásait. Ismét mások – művészek közül kikerültek, akikhez éppúgy szólt a „Magyar művészet” és Fülep minden más írása, miként a művészet tudósaihoz – a kortárs művészet negligálása miatt mellőzték azokat, vagy annak az elutasításnak okaért, amelyet a modern művészeti tévelygéseket illetően Fülepből megsejtettek. De a legnagyobb akadálya Fülep koncepciója befogadásának – ilyeneken s még sok máson kívül – akkor is az volt, amelyiktől Fülep már könyve kinyomtatásakor is tartott: az elmélyedés, illetőleg az ehhez szükséges elméleti felkészültség hiánya. A „Magyar művészet” nemcsak 1920 táján bizonyult korán jönni. Olyanul találtatott két évtizeddel később is. És újabb húsz-harminc esztendő kellett ahhoz, hogy sejteni kezdjék, mit is bírunk benne. Hiszen olyanok, akik ezt látnák, tudnák, akik Fülep nézeteinek elvi s történeti jelentőségével tisztában lennének, ma sem igen akadnak. Ezt leghitelesebben az 1964 óta Fülepről írott csaknem valamennyi tanulmány, cikk, megemlékezés, recenzió tanúsítja...

## XI.

Bármekkorát fordult Fülep sorsa – a régi maradt. Zengővárkony helyett a főváros; vidéki magántanárság helyett budapesti katedra, majd rövidesen akadémiai tagság, kitüntetések stb. – mind csupa külsőség. A lényeg: ugyanaz a meg nem értettség! Meg nem értettség a szónak nem csupán szűk logikai, hanem azon teljesebb jelentése szerint, amely magában foglalja a megérteni nem akarást, sőt még a megértve elutasítást is.

Fülepet a múltban se tisztán teoretikusan tagadták meg, vetették el. A „tudományos” szempont mellett mindig volt valami más is, ami nézeteinek elfogadása vagy elutasítása felől döntött: félelmetes kritikus volta, a háborús évek alatti szellemi hovatartozása, tizenkilences szereplése, majd 1934-es „Válasz”-beli megmutatkozása. Mindezek tetejébe most (mert hiszen ellenfelei most is jórészt ugyanazok) a „kétes” politikai múlt árán szerzett katedra. Ugyan azt is híresztelték a



„dilettáns” professzor felől, hogy a hivatásos művészettörténészek mellőzésével, Rákosi Mátyás bizalmasaként ültették katedrára...

Az akadémiai tagság se javított Fülep és a céhbeli viszonyán. Már a „Tagajánlás”-ban ott az elutasítás!<sup>2</sup> Két művészettörténész mutatja be Fülepet Akadémiáknak anélkül, hogy egyszer is művészettörténésznek neveznék a tudományos magyar művészettörténelem megteremtőjét. „Művészeti író” Fülep abban, „esztétikus”, „esztétikai irodalmunk kiváló és tisztelt egyénisége” – minden, csak éppen művészettörténész nem. Hogy is lehetne az, amikor egyik ajánlója ugyanaz a Gerevich Tibor, aki a művészettörténész Fülep Lajost már 1931-es tudománytörténeti összefoglalásából<sup>3</sup> is kihagyta. Ő most sem a művészettörténészt, az „esztétikust” ajánlja legmelegebben Akadémiáknak... Nem egyszer tapasztalt fortély! Ezzel tértek ki előlem is 1942 óta csaknem valamennyien azok, akiknél Fülep felől kérdezősködtem vagy éppen számon kértem tőlük elhallgatását. Szükség szerint hol a művészettörténészt játszották ki az esztétikussal, miként ez esetben is, hol meg fordítva: az esztétikust, a művészeti filozófust mellőzve azzal, hogy hiszen tulajdonképpen historikusa a művészetnek – ahelyett, hogy benne mind a kettőt: a filozófust s a történészt egyaránt respektálták volna.

Az 1948 közepéről való „Tagajánlás”-tól a székfoglalóig harmadfél esztendő telt el. Betegség, lánya halála, s főleg az Eötvös-kollégium megszűntével támadt gondjai késleltették akadémiai bemutatkozását. Mert alighogy berendezkedett az intézeti tanárságra, ismét hatalmába kerítette a bizonytalanság, a nyugtalanság, az elkeseredés. Képtelen dolgozni – „anélkül pedig nem érdemes élni” írja 1949 szeptember 19-én, amikor bizalmasan közli, hogy a kollégiumot internátussá alakítják át, s neki ismét lakást kell keresnie, új otthont teremtenie. Anyagi gondok is fenyegetik akkortájt. Mindezeket számba véve nem csoda, hogy ennyi idő alatt két cikken kívül csupán székfoglaló értekezését írja meg, s azt is az Akadémia többszöri szorgalmazására... Egyetlen értekezést – de a háborút követő években írtak-e nálunk hozzáfogható a humán tudományok bármelyikében? A „Magyar művészet” (1916) s a „Művészet és világnézet” (1923) után egy újabb tudományteremtő tett! – Munkássága legjava tudománytörténeti jelentőségét elhallgatva hiába mesterkednek tehát azon, hogy belőle esztétikust és csakis azt faragjanak. Fülep a szakma színe elé áll s ad oculos demonstrálja, hogy nincs magyar művészettörténelem, és megteremtése mikéntjéről, rendeltetéséről és közvetlen feladatairól oktatja ki, szinte iskolás mód, a céhbeliakat...

A „Magyar művészet” sziklatömb gyanánt zúdult művészettörténelmünk holt vizébe anélkül, hogy hullámmzásba hozta volna. Számottevő recenzió is csupán egy jelent meg róla. Az is idegen nyelven, a Pester Lloydban, Alexander Bernáttól<sup>4</sup>... Szintúgy a páratlan jelentőségű székfoglaló: az se hozta mozgásba művészettörténelmünket – csak a tehetetlen szakmai gyűlöletet szította Fülep körül; s azt is agyonhallgatták, hisz mindössze kétmondatnyi nyoma maradt a közvetlen elhangzása, illetőleg kinyomtatása utáni időből – a Zádor Anna 1951-es tudománytörténeti vázlatában.<sup>5</sup> S ha nem az akadémikus áll mögötte, hanem a zengővárkonyi tiszteletes, bizonyára nem tartják számon, nem respektálják később sem, – már amennyire egyáltalán érvényt szereztek neki az 1955-től több kiadást is megért kétkötetes összefoglaló munkában: az „A magyarországi művészet történeté”-ben...

A székfoglalóban több van ugyanis a benne betű szerint olvashatónál. Így, betűjében, csupán művészettörténelmünk tárgyi világa föltárásának, elhatárolásának módszeréről szól, annak tudomány- és kultúrapolitikai indokairól s következményeiről, valamint a tárgyilag definiált tudomány közvetlen feladatairól, munkaprogramjáról. Holott a módszer formai részét is implikálja. Bár nem szól felőle, ugyanarról a szemléletről tanúskodik művészetünknek ugyanazon vizsgálati, értelmezési módjáról, interpretálásáról, amelyről a „Magyar művészet” s a „Művészet és világnézet” is. És ez az, ami oly kevésbé ismerszik meg az imént említett összefoglaláson.

Itt kell megemlítenem viszont azt is, ami a betű ellenére hiányzik a székfoglalóból: a történeti materializmust. Van egy szakasza az értekezésnek, amelyben szó esik alépítményről, s amely ezzel a mondattal végződik: „A magyar művészettörténelem problémája kiválóan tanulságos példája, hogyan nem lehet valamit a történeti materializmus nélkül megcsinálni, és vele hogyan lehet”.<sup>6</sup> És két sztalini idézet is akad az írásban. – Nos, művészettörténelmünk létrejöttéhez (már amennyire ez anyagának meghatározásán s annak a teljes magyar létben való megértésén múlott) nem maga a történeti materializmus hiányzott, hanem egyáltalán a tudományosság, s főképp „az igazság s az igazságosság ethosza”, amely nélkül nincs semmilyen tudomány – történeti materialista szemléletű sem. A történeti materializmus tehát csak névleg, s ilyenül sem épp a tudomány kedvéért került bele a székfoglaló értekezésbe. Igazi oka ennek (erre nézve Fülep 1954-es rádiónyilatkozata félreérthetetlen magyarázattal szolgál) az akkori feszélyező, alkalmazkodásra kényszerítő atmoszférában keresendő, amelynek nyomását Fülep, ama legválságosabb évében kétszeresen szenvedte. Az értekezés 1950-ben íródott: az Eötvös-kollégium megszűntének, Fülep főiskolai tanárrá alacsonyításának s váratlan nyugdíjazásának esztendejében...

Fülep ekkor helyzete jobbítását, egyetemi tanári reaktíválását egyes-egyedül az Akadémiától remélte, aminthogy kérte is közbenjárását. A semlegesség tehát egyet jelentett volna számára e lehetőség elejtésével. Márpedig őt nem hiúság – egzisztenciális okok szorították pozíciója visszaszerzésére, köztük jócskán szellemi létébe vágók is. Abból, amit 1945-ben, a megváltozott országban-hazában tenni készült (egy Lukács Györgyhöz intézett leveléből kivehetően: nem keveset!) ekkorra tulajdonképp már csupán a tanítás-nevelés és művészetfilozófiájának végleges formába öntése maradt. Ezek miatt kellett volna tehát elsősorban visszakerülnie a katedrára, s a munkássága jobb feltételeit biztosító fővárosban maradnia, ahonnan, ha nem reaktíválják, kénytelen lett volna valahova vidékre visszaköltözni. Szentendrén, Esztergomban jár lakáskeresőben, de még a messzi Somogyba is elmenne kollégiumi otthonából – 65 éves fővel, nem először, új életet kezdeni...

Levelezésünkben nincs nyoma annak, miként rendeződtek Fülep dolgai. Emlékezetem sem őrzött meg semmit ebből. Valószínűleg akkor se volt tudomásom róla. Tény, hogy reaktíválták. A művészettörténelem tanára lett. És egyidejűleg az Akadémián is intenzív munkába kezdett. Szervez, szerkeszt, csak éppen nem publikál, amiből arra lehetne következtetni, hogy nem is produkál, nem ír. Újat legalábbis nem; sőt föltehetőleg egy időre félretette művészetfilozófiáját is. És ezt nem éppen a Széher úti új lakásban való körülményes berendezkedés s a háza vezetése körüli nehézségek miatt...

Fülep a Pestre visszatérte utáni három-négy esztendőben, az akkor még gazdag könyvpiac lehetőségeit kihasználva, sok gondot fordított könyvtára gyarapítására. Nem l'art pour l'art gyűjtő módjára, persze. Tudományos céljai vezették ebben: nézeteinek valamilyen revíziója és kiterjesztése, alkalmazása eladdig mellőzött területekre, így legfőképp a primitív művészetre. Az ehhez szükséges műveket keresi és tanulmányozza. Ezért tűnik úgy, mintha nem dolgozna. Általam is kerestem könyvet, és vásárol, kölcsönöz az én gyűjteményemből is. Sok könyvemet eladtam neki. Egy-két alkalommal pedig, szorultabb helyzetben, egyszerre többet is elzálogosítottam nála – vagy száz-száztíz kötetet. Ezeket nem is váltottam vissza, haláláig nála maradtak. Ő viszont a rájuk adott pénzről még 1959-ben lemondott, amikor is a vonatkozó megállapodás szövegét is megmásítottuk.

Könyvtári gondjain kívül egyéb gondját-baját is megosztottam. Már a lakáskezesben is segítettem volt. S végül is nekem sikerült haláláig mellette kitartó „femme de ménage”-t szereznem neki, ha már új otthona gondozását és háztartása vezetését magam nem vállalhattam, amire pedig ő számított, és evégett családostól a Széher úti házba készült költöztetni engem is... (Barátságunkat féltettem az egy fedél alatti együttéléstől. Fülepet túl rigorózusnak, magamat túl önfejűnek ismertem ahhoz, hogy egy ily szoros, mindennapos kapcsolat tartósságában hinni mertem volna. S ezért, bármennyire hízelgő volt is rám nézve, elhárítottam Fülep ajánlatát, akiben több bizodalom lehetett irányomban, mint amennyi önbizalmat ajánlata elfogadására magam érezhettem. – Hogy ő mennyire tarthatta akkorra mindkettőnk részéről immár barátsággá érett viszonyunkat, e bizalmon kívül, az a három szó is eléggé tanúsítja, amellyel akadémiai értekezését e tájban nekem ajánlotta: Ernesto amico fidelissimo... (Ernőnek, a leghívebb barátanak.)

## XII.

Fülep iránti ragaszkodásom mindenekelőtt a nézetei becslésében és terjesztésében mutatott állhatatosságban keresendő. Nyilván ezt honorálta ő is az idéztem ajánlással, s nem annyira a részemről egyebekben tapasztaltakat. Hiszen bennünket mégiscsak a szellemiek tartottak össze. Ezek jegyében találkoztunk, és mindvégig ezek fémjelezték viszonyunkat annak ellenére, hogy két évtizednél hosszabb idő alatt csak ritkán adatott meg bizonyítanom szellemi hozzá-tartozásomat. Nemigen kínálkozott rá alkalom, s magam is csak kevés ilyet teremthettem. Egyiket-másikat megemlítem. Az alábbirol levél is szól.

A decentralizálások évében, 1950-ben állásomat fölmondták, amikor is a Műemlékek Országos Központjához fordultam alkalmaztatásért. Fülepnek tetszett a dolog. Úgy nézett ki, hogy sikerül is bejutnom oda, hozzám közelebb álló munkakörbe, jöllehet folyamodványomban nem titkoltam Fülephez való viszonyomat... A magyar művészettörténelmi irodalom valamilyen földolgozását tervezték akkor a MOK-ban; ahhoz szervezték az adatgyűjtést, a dokumentációt. Fölvételemből persze semmi se lett. De ameddig ez eldőlt, találkozásaink alkalmával jobbra a hazai művészettörténelemről beszélgettünk. A Füleptől akkoriban hallottakat fél évre rá ismét hallanom adatott, az Akadémia elnökségi termében, székfoglalója felolvasásakor...

Ezerkilencszázötvennégy elején, ekkori vállalati munkahelyemen, egy magam indította kulturális felajánlási mozgalom keretében, fölolvastam tartottam a XIX.

és XX. század képzőművészeti irányzatairól – azok világnézeti determináltságáról... Dolgozatom megírásában nem mellőzhettem Fülepet. Ezt nem is akartam. Tulajdonképp az ő idevágó nézetének világnézettani elmélyítését kíséreltem meg benne...

Az 1956. október 24-re meghirdetett „Petőfi-kör”-beli ankétára is az ő koncepciója képviselőjeként készültem. Mészáros István ott megvitatásra szánt cikkében, amely az „Új hang” az évi szeptemberi számában olvasható, a művészet nemzeti jellegét vizsgálta; és tette ezt anélkül, hogy az e problémára legilletékesebb – mert tudományos megfogalmazója és megoldója – nevét: a Fülep Lajosét megemlítette volna. Készakarva-e vagy csupán tudatlanságból, egyre ment. A mellőzést semmiképp se hagyhattam szó nélkül sem Fülepre, sem magára a problémára tekintettel. Amit a Magyar Esztétikai Társaság ankétján, ugyanezen kérdés kapcsán, 1943-ban elmulasztottam, ezt most szerettem volna helyrehozni. Nem rajtam múlt, hogy szándékom meghiúsult...

Jelentősebb Fülepet érintő vállalkozásom 1964. végéről való. Szeptemberben hírt vettem, hogy 80. születésnapjára emlékkönyvet készülnek kiadni, és mivel tudtam egy régtől fogva kéziratban heverő Fülep-bibliográfiáról, megkerestem a mű szerkesztőjéül megnevezettet azzal, hogy venné be azt is a tervezett kiadványba. Igen ám, csak hogy a terv kútba esett. Az első invitálásra jelentkezettek ugyanis, jobbára Fülep volt hallgatói, nem mervén vállalni a vele járó kockázatot (!) sorra elálltak attól, hogy tanítójuk mellett tudományos hitet tegyenek. – A könyv helyébe ekkor én valamilyen folyóirat-emplékszámot ajánlottam a cserbenhagyott kezdeményezőnek a reménybeli sokból megmaradt két tanulmány s a bibliográfia publikálására. Ő ismervén szaklapjaink Fülep-ellenességét szkeptikusan fogadta az ötletet, ám mégis megpróbálkozott vele. És csoda történt, minek folytán – habár csak jókora késedelemmel és csupán felerészt emplékszám képeben – az említett írárok napvilágot láttak a nemrégiben még Fülep-szerkesztette „Művészettörténeti Értesítő” 1965 évi 3. számában. De történt közben más csoda is – hogy ráterjek végre a saját vállalkozásomra: az nevezetesen, hogy húsz év múltán ismét belekezdtem egy Fülepről szóló írásba, amiben a csoda igazában az, hogy ezt az írást be is fejeztem.

Tulajdonképp elsől Dávid Katalin biztatott megírására. Ő volt a Fülep-emlékkönyv kezdeményezője, s szeretete volna, hogy a három írás mellé kerüljön még valami a „Művészettörténeti Értesítő”-be. De biztatása nem fogott rajtam. Annyi, de annyi idő alatt túl messze kerültem Fülep-problémámtól ahhoz, hogy magamat alkalomhoz méltó írásra képesnek tarthattam volna. De biztatott később másvalaki is, méghozzá olyan, aki maga (Lechnert illető s a mai építészeti degradáló nézetei miatt) nem is lelkesedett Fülepért: Nagy Elemér – a Padányi Gulyás Jenő lapja utódjának, a „Magyar Építőművészet”-nek szerkesztője. A szóban forgó születésnapra ki szerettem volna adni vele, most már egészében, az 1944-ben csak felerészt megjelent Fülep-féle építészeti cikket. Ő erre késznek is mutatkozott. Ámde kiderült, hogy a cikk másik fele íratlan marat. És ekkor jött a nógatas, hogy magam írjak Fülepről valamit, amire én ezúttal meggondolatlanul ráálltam.

Csak munka közben derült ki aztán, hogy fejszémet mekkora fába vágтам. Mert hiszen egy szokványos megemlékezésnél többet akartam: dióhéjban s nem éppen tudományosan, ám ugyanazt, amiben fogságba vitelem megakadályozott. És ha-

táridőre kellett elkészülnöm vele, másfél hónap alatt, több ezernyi oldal újraolvasása árán... De megcsináltam. Míg dolgoztam rajta, ebben-abbán eligazítást remélve néhányszor felkerestem Fülepet. Ő azonban nem segített. Nem javított, nem avatkozott bele munkámba. Kijelentette, mindjárt első alkalommal, hogy írhatok felőle bármit, bárhogyan – csak igaz legyen; s aztán esetenként figyelemmel meghallgatta, amit fölolvastam neki. Egyetlenegyszer szólt bele cikkembe, az eredetileg jóval terjedelmesebb tudománytörténeti részét hosszalva s megkurtítatva; és két adattal járult hozzá, amelyeket az írás legvégén csattantottam el – a kelleténél talán hangosabban. Cikkem megjelenésekor tartott is Fülep attól, hogy emiatt majd magyarázkodnunk kell...

A cikket egyébként nem a „Magyar Építőművészet” hozta, és nem is idejében, a születésnapra vagy akörül. Két évre rá meglehetősen aktualitását veszítve nyomtatták ki az „Alföld” 1967. februári számában. – A „Magyar Építőművészet”-nek túl hosszúvá sikerült; máshol megjelenhetőségét pedig, Fülephez egészen közel állók is, teljes megváltoztatásához kötötték; ismét másutt kiadhatása érdekében egyenesen azt kívánták, hogy Fülepet egyben-másban elmarasztaljam... Az „Alföld” vállalta úgy, amint volt. Igaz, hogy ott, a véletlen játéka folytán, remek szálaláscsinálóra talált: Weöres Sándorra, ill. az ő Fülep Lajoshoz írott himnuszára... A Fülepet mestere gyanánt tisztelő költő nem is sejti, hogy versével az ugyanazon lapban később megjelent tudományos fogantatású „himnuszt” ő segítette napvilágra. Kívüle Szij Rezsőnek köszönhető a cikk megjelentetése. Weöres verse benne villantotta fel kiadása lehetőségének gondolatát, és nyomban ezután ő juttatta is el cikkemet Debrecenbe.

Ebbe az összefüggésbe tartozik még, hogy 1969-ben újfent én vettem rá Fülepet a „Magyar művészet” s a vele egy kötetben már csak halála után, 1971. Karácsonyára kijött egyéb írásainak a megjelentetésére. Ezúttal nehezebben állt rá erre, mint 1943-ban. Akkor egyszerűen csak kérnem kellett beleegyezését és segítségét a kiadáshoz. Most vitatkozni kellett vele, hosszan érvelni ellene, aki végül is, már csak a pénzért, szükségből volt hajlandó belemenni a dologba. Legalábbis azt állította. Mert látni való a kötet előszavában, hogy nem csupán a pénznek engedett. – Némileg idetartozik az is, hogy az 1919-ig közzétett dolgai összegyűjtésének és újrakiadásának terve felől, a vállalkozók fölkerésére, elsőül én tájékoztattam őt, s hogy azok első útját is magam egyengettem az azóta elárvult Széher úti tudós-, filozófuslak felé...

### XIII.

A '45 előttiék mellőzésével felsorolt kevés, úgymond csak „tárgyi” bizonyítéka a köztünk támadt s végig megmaradt szellemi közösségnek, amelynek másik, kevésbé megfogható aspektusa – részemről – a már többször említettem lankadatlan agitációban állt és áll, tart ma is. Ámbár 1957-től fogva ez is majdhogy testet nem öltött. Mintegy intézményesült az akkor alapított és közvetítésemmel egyszeriben a Fülep s a világ találkozóhelyévé avatott várbeli könyvesboltomban. – Se szeri, se száma a Fülepet ott megismerteknek, közöttük olyanoknak is, akik hamis, torz képét hozván magukkal igaz képével távoztak üzletemből. Antikváriumom ilyenformán ahelyett, hogy nagyobb elfoglaltságot jelentvén eltávolított volna Füleptől,

közelebb vitt hozzá. Egyre ritkábban érintkeztünk, s mégis mintha valójában egy fedél alá kerültünk volna, kivált azt követően, hogy 1958 közepe felé másfélezer kötetnyi könyvfölöslegének értékesítésével megbízott, és én azt rendre fölhoztam a Várba. Ugyanakkor tőle más – jelenléte teljesebb illúzióját körülöttem fönntartó – könyvek is fölkerültek oda: a hosszú élete során neki dedikáltak – halála után birtokba veendő ajándékul...

Eszteendővel ennek előtte Fülep még képtelenségnek tartotta a Várban antikváriumot létesíteni. „Öngyilkosjelölt kezébe kötelet nem adok; a holdban akar üzletet nyitni?!” – ezzel tagadta meg a valóban merész vállalkozáshoz kért támogatást. Csöppet se bízott abban, hogy az üzleti életnek kevésbé kedvező városrészben lábamat megvethetem. Emiatt nem hittem aztán a fülemnek, amidőn alig hónapokkal a bolt megnyitása után magához kért azzal, hogy könyvtára negyedét-ötödét bizományi értékesítésre átadja nekem. Állami és privát kölcsönök terheltek akkoriban; boltomat nem ismerték; jóformán abból tartottam fenn, ami keveset időnként a „Kultúra”-nak exportra eladnom sikerült... Fülepnek minderről tudomása volt. (Ez idő tájt kérdezte meg egyszer tréfásan, és utóbb sűrűn megismételte: „Még mindig megvan az a napi „másfél Kuncsaftja?”) – Nem csoda tehát, hogy elhatározását értetlenül fogadtam. Nem tudtam mire vélni. Segíteni akarásra semmiképp se. Pedig az is lehetett benne. Nem segített korábban, hogy visszatartson a vakmerő vállalkozástól; de most, hogy majdnem belebuktam, az akkor remélnél kéretlenül s jóval többet adott.

Elhatározásának motívuma azonban egészen más volt. Sokkal személyesebb, sokkal mélyebb valami indította erre. Tőle magától tudom, hogy mi okból s mi végett bízta rám könyveit.

1958 elején egy házbeli hirtelen haláleset a 73 éves Fülepet különös mód megrendítette. Meglepte, megülte a halál gondolata; s elővette ugyanakkor annak gondja is, akinek sorsát egyebek közt a könyvekért járó pénz révén is biztosítani kívánta: annak sorsa, gondja nevezetesen, aki majdan szemét lefogja.

Füleptől ezek elbeszélte előtt haláláról – saját haláláról – mindössze háromszor hallottam-olvastam. 1944 november 18-i szívbe markoló soraiban;<sup>7</sup> és két kifakadása közben, amikor is betegséggel kapcsolatban öngyilkosságot emlegetett arra az esetre, ha bármily más oknál fogva is munkára képtelenné válna. Olyanokat is: „Én már kifelé megyek!” – csak a házbeli haláleset óta lehetett hallani tőle. Meg aztán azon, egyébként tréfás-gunyoros levelező lapját is azután írhatta (1958. II. 4-én), amely így végződik: „Hozzon minél több szépet-jót, úgyis ki tudja meddig” ... S nem lehettek korábbiak a halála másnapján előkerült, nyilván végrendelethez rögtönzött följegyzései sem. Alig nyolc-tíz magyarul s olaszul odavetett mondat, köztük a földi maradványai felől rendelkezők; s a tenyérynyi papiroson, az örökösökre vonatkozó utalásokon kívül, két név is, bizonyára a végleges okmány hiteljesítésére tanúul kiszemeltéké, amelyek egyike az enyém...

A könyvek átadása-átvétele idejére Fülep már megnyugodott volt, és kedélye szinte hétről-hétre javult, miközben az enyém egyre rosszabbodott. Mintha a háza bontásában, lerontásában segédkeztem volna! – Ő kedvenc népdalait dúdolva énekelve járt-kelt könyvtárszobája s a lebonyolításra használt park felőli veranda között; én meg szótlánul áraztam, lajstromoztam, csomagoltam el a könyveket úgy, abban a sorrendben, ütemben, ahogyan ő azt, a rá annyira jellemző aprólékos rendszeretével, akkurátusan megtervezte.



Az egészben volt valami szertartásosság, aminthogy Fülepből: egész lényéből, lakása rendjéből, minden megmozdulásából áradt az ilyesmi. Még az is mintha előre meggondolt, megfontolt lett volna, amivel és ahogyan az érdekesebb művekre fölhívta figyelmemet, tanácsolva, hogy ezt-azt magamnak megtartsam, vagy hogy mit kinek ajánljak, adjak el. Az ötletszerű, a véletlenszerű teljességgel hiányzott belőle s környezetéből. Szigorú kompozíció, tudatosan megformált, stilizált volt az ember, az otthona, a háztája, de még annak bejárható környéke is: ... Mindent, amire addig csak írásaiból következtettem, akkor igazában is megtapasztalhattam benne. Ha sose olvastam volna „Művészet és világnézet”-ében, pusztá látása is ilyeneket szuggerált volna: „A szellem legmélyebb és legáltalánosabb törvénye az, hogy legutolsó ízéig.... rendszer. Rendszer nélkül nincs szellem, mert rendszer nélkül, valamilyen rendszeren kívül a szellem nem fog fel semmit; önmagát se. A legközönségesebb értelemben vett empirikus élet, az, amit napról napra, óráról órára élek, szintén rendszer...”<sup>8</sup>

Látása, merő jelenléte különben egyebet is szuggerált: a bizonyosságot, hogy mű áll az ilyen jelenség mögött – és nem is akármilyen! Ámbár jelesebb írásainak ismeretében is hányan nem tagadták, hogy Fülep valóban maradandót alkotott volna! Az ő sorsa nagy fölfedezettje sorsáéval rokon: az Izsó Miklóiséval. Miként Izsót valójában senki se láthatta, ameddig kispasztikájában, agyagfiguráiban Fülep őt meg nem ragadta és elibénk nem állította, ugyanúgy Fülepről se fogjuk tudni (még művészetfilozófiája birtokában sem!), hogy ő a magyar és ugyanakkor a szellemtudományos művészettörténelem megteremtője, mígnem őt eddigi írásaiból megérteni meg nem próbáljuk, ill. megérteni nem fogjuk...

Kisebb megszakításokkal a könyvtárvétel vagy két hónapig tartott. Másod-harmadnaponként jártam ki a Széher útra. Ily sűrűn nem voltunk együtt sem azelőtt, sem azután. S az egész idő alatt ilyen és hasonló gondolatok motoztak bennem, egyikük-másikuk lelkiismeret-furdalás kíséretében. Csak most bántam igazán, hogy '44-ben, '45-ben nem mondhattam el, nem írhattam meg azt, amit Fülepből kezdettől fogva megláttam, s amit más nem is fog egyhamar elmondani felőle. (Ekkor már nyilvánvaló volt, Zádor Anna 1951-es tudománytörténeti vázlatából is, hogy mennyire távol állunk még mindig Fülep munkássága adekvát értékelésétől!) Egy ideig erős kísértést éreztem arra, hogy ilyenképp megpendült Fülep-problémámnak ismét nekiveselkedjem. De a hozzávaló stúdium és írás lehetőségét latolgatva hamarosan letettem róla.

A két hónap alatt dolgozószobájában gyakorta megfordulva, papírlepte íróasztala láttán, nemegyszer eszembe jutottak kéziratok is. Művészetfilozófiáján kívül két nagyobb, jóformán kész dolga aggasztott: a legelső leveléből tudott nemzeti művészetéről szóló és egy Rembrandtról írott. Mi lesz ezekkel? Tudtam, hogy ő maga publikálni nem fogja őket, de gondoskodott-e posztumusz kiadásukról? Ki, mikor, hol fogja megjelentetni írásait? Jó kezekbe kerülnek-e? Úgy fordult, hogy e kérdéseket neki is föltehettem. – Egyik nap megkért, hogy ügyvédet keressek neki. Nem közölte, mihez. Én meg végrendelkezésre gyanakodva éltem az alkalmammal és szóba hoztam kézirateit. Úgy lehet, csak művészetfilozófiáját említettem, mert nem emlékszem, hogy a többiről is nyilatkozott volna. Erről – a legjelentősebbéről, a leginkább féltettéről – azonban beszélt: hogy annak nem szabad elvesznie, nyugodjak meg, gondoskodik róla, majd megjelenik, de másutt – nem

idehaza... Megnyugtató-e, amit hallottam? Meg! Tudván, mily sokra tartja művészetfilozófiáját („Az egyetlen, amivel azonosítom magam, s magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám”<sup>9</sup>); és őt meg kinti kapcsolatait ismerve, csöppet se kételkedtem abban, hogy amit mond, az úgy is van. Másrészt meg bármennyire szomjúhoztam „főművét”, jobbára kíváncsiságból, semmint szükség-ből tettem. Nekem nem azért kellett, mint reklamálóinak, hogy Fülepet belőle megértsem, rajta mérjem. Az ő képe, jelentősége világosan állt előttem művészet-filozófiája nélkül is. „A nagyok nagyszerűségét megmutatni nem nagy dolog – lássuk meg a nagyot a kicsikben, bennük van” – mondja valahol székfoglalójában.<sup>10</sup> Ez nekem őt illetően már az első pillantásra megadatott. A „Magyar művészet”, a „Donatello problémája”, az „Az emlékezés...”, a „Művészet és világnézet” stb. szerzője nagyszerűségét ugyanúgy nem növelné szememben semmilyen későbbi impozáns, voluminózus mű, miként a „Discours de la methode” Descartes-ját sem a „Meditationes de prima philosophia”! Nem singgel mérik az embert, s az írást sem éppen betűk, sorok, lapok számával – kivált a tudományban. Ebben egyes-egyedül az elv a fontos: annak újdonsága és hatékonysága, magyarázó ereje – teljesen függetlenül attól, hogy mennyi adat, anyag használtatik föl kifejtéséhez, demonstrálásához. Több lenne-e Fülep attól – teszem – ha „Magyar művészet”-ét őt vaskos kötetben bírnánk (mert fejezetenként legalább egy-egy kitelne belőle!) s nem azon a nem egész kétszáz kistükrű lapon?

#### XIV.

A könyvek elszállításuk után is jó ideig összekötötték a Széher utat a Várral. S nem csupán a volt gazdájukra emlékeztetéssel. Időnként el kellett számolnom az értük kapott pénzzel. Így aztán föl-fölkerestem Fülepet – gyakrabban, amint egyébként tettem volna, és anélkül, hogy erre ürügyet kellett volna keresnem. Mert azzal, hogy egyszerűen látni kívántam, csak nem állíthattam be hozzá...

A munkája szabályozta klastromi életrendjét nem szívesen zavartam látogatásaimmal. Még telefonon sem igen hívtam, saját érdekében sem, nehogy íróasztala mellől fölállítsam. Legtöbbször levelezőlapra, levélre bízta a közölni- vagy kérdeznivalót. Postája olvasására is megszabott ideje volt...

Üzleti látogatásaim szerencsére gyakorta „elfajultak”. Pénznél, könyvnél (nála jártamkor mindig vittem-hoztam illet magammal) rendszerint egyébre is futotta belőlük. Aktualitásokon kívül az ő részéről többnyire ilyen-olyan emlékezésre, részemről pedig „agitáció” eredményeinek ismertetésére.

Sajnálom, hogy alkalmi emlékezéseit nem vetettem papírra. Érdemes lett volna. Hiszen ő maga – amint 1969 januárjában Adyról szóló írása legelején, a „Magyar Nemzet”-ben vallja: ösztönösen mindig viszolyogván az olyan témától, amelyben magáról is beszélnie kellett, nem jegyzett föl semmit majdan megírandó emlékezés céljára...<sup>11</sup> Érthetetlen, miért idegenkedett ettől, hiszen szívesen beszélt magáról. – Néhány megőrzött emlékből helyüzt mindössze egyet, a nagybecskereki tanáreszményét idézőt említtem meg. Ebben egyszersmind ő maga is benne: a rendkívüli olvasottságával tanárát elképesztő gimnazista. – A származására szépségei, sokgyermekes példás családapa, Králik László évközben érkezett Becskerekre német-magyar tanárnak; s miközben diákjaival ismerkedett, nem akarta

elhinni Fülepről, hogy mi mindent elolvasott már: a százkötetes Jókai-sorozatot, Kemény Zsigmondot, minden Mikszáthot, a teljes Vörösmartyt, Aranyt, Petőfit, Madáchot és számtalan mást; s a csaknem minden magyaron kívül az idegen klasszikusokból mindent, amit magyarra átültettek, a németek nagyjait persze eredetiben, és németül sok egyebet is, filozófiát elsősorban... És Fülep kikérdezésre jelentkezett, hadd győződjék meg a tanár állítása igaz voltáról! – A tanár neve ismerősnek tűnt. Ugyanígy hívták az 1943-as képzőművészeti konferencián Fülep tanára gyermekéül bemutatkozott építész-mérnököt is... Elmeséltem Fülepnek, hogyan ismerkedtem meg vele. Aztán néhány hétre rá ők is összeismerkedtek a Széher úti lakáson. Králik mérnök valóban Fülep rajongott tanára fiának bizonyult...

Az én '48 utáni buzgólkodásom, agitációm... Volt-e értelme Fülep nézetei terjesztésének, szükséges volt-e? Vagy az mindenestől csupán egy rajongó túlzása, hiú erőszakoskodása, tolakodása volt? Aki tudja a nemrég meghalt Fülepről, hogy egyetemi tanár és akadémikus volt, s hogy munkásságáért érdemrendet meg Kosuth-díjat is kapott, könnyen fölöslegesnek vélhetné tanításának még életében vállalt és folytatott propagálását. Ámde aki azt is tudja, hogy néhányuk kivételével még hallgatói sem olvasták írásait s így nem is ismerhették, érthették, becsülhették, s ezen felül a szakma elmélet-közömbösségével s az ebből származó, Fülep iránti közönnel valamennyire is tisztában van – az e propagandát bizonyára helyénvalónak ítéli.

Elméletközömbösség és közöny tán nem is magyarázzák eléggé a szakma és Fülep viszonyát. Megátalkodott maga felől tudni nem akarásról van itt szó, s egy minden elv és elv közötti különféleségnél végtetesebb ellentétéről: a valamilyen elv s a teljes elvtelenség, az elvbéli nihil közöttiről – amely a teoretikus Fülep föltűntekor támadt, székfoglalójáig írásról írásra fokozódott és tart halála után is... Akármilyen más elvi álláspontból, ha nem is fogadták volna el, bizonyára számot vetettek volna vele s megkísérelték volna annyira-amennyire hasznosítani koncepcióját – de semmilyenről? Imigyen lett Fülep eszméinek, gondolatainak sorsa rosszabbá az evangéliumi példázat magvai sorsáénál is. Azoknak legalább némelyike jó földbe ese és gyümölcsöt terme. Fülep szellemének magvai ellenben, művészettörténelmünk elmélet-töretlen talaján, ki se kelhettek.

Állítsák bár mások, hogy Fülep igenis hatott; és pillanatnyilag fölébe kerekedett optimizmussal írta légyen ő maga is a Corvinánál 1971 decemberében megjelent kötete előszavában, hogy „Magyar művészet”-ének „nézetei, disztinkciói, értékelései hagyománnyá, köztulajdonná váltak”<sup>12</sup> – ez mind csak kész, az elvből más által is kikövetkeztethető eredmények mechanikus átvétele anélkül, hogy köze lenne a mögöttük érvényesülő, ható szellemhez, gondolathoz: Fülep propriumához. Márpedig igazi, tulajdonképpvaló hatásról kizárólag ott lehet szó, ahol magát a szellemet értik-ragadják meg, sajátítják el s a magukéval meggazdagítva fejlesztik, fenntartják. Hol vannak Fülep szellemi örökösei? Kik azok? Ki a gazdája oly termékeny gondolatainak? Ki tökéletesíti módszerét, mélyíti szemléletét? Hiszen ha úgy hatott volna Fülep, ma, a bécsi s a Warburg-féle mellett, magyar művészettörténelmi iskoláról beszélhetnénk! És iskola helyett mi van ma nálunk a művészettörténelemben és a művészettudományban? Még jó, hogy a hiány pótlására elkezdtek végre a Wölfflinek, a Francastelek, a Gombrichok fordítását... Nem vé-

letlenül persze. A meddő szellem is a máséval kényszerül segíteni magán. És a mienk esetében talán az sem véletlen műve, hogy inkább az idegent adoptálja ahelyett, hogy a saját fajtája szülöttjét venné magához.

Mármost, ha Fülep annyira a szakmán kívül rekedt, ha annyira magára maradt a tudományban: hogyan találhatott volna hozzá a tömeghez, a nép, a nemzet lel-kéhez? Mert, bár írásai – vérbeli pedagógus és publicista tollából származván – szinte kivétel nélkül népszerűsítők, igényesebbek annál, hogysem közvetítés nélkül betölthették volna rendeltetésüket: gazdagíthatták volna a nemzet tudatát az önnön művészete által gyarapíthatóval. S e közvetítés ismét a tudomány föladata lett volna. De végezhet-e háttal Fülepnek? Persze, hogy nem! Eleve nem is vehette magára, érzékenyen megkárosítva ezzel is esztétikai kultúránkat.

Módszeres ismeretterjesztés híján Fülep tanításának sorsa a vak véletlenre maradt. Ez hozott össze vele engem is mintha csak azért, hogy – ugyancsak véletlenül – szerepét velem megossza. Mert ha történetesen egészen idegen lettem volna tőle, magam se kötök ki Fülep tanítása mellett s nem szegődöm szolgálatába, nem válok mindenesévé; magyarázójává, útja egyengetőjévé, védelmezőjévé...

Egyáltalán meg se látom Fülepben a nagyot, ha nem ismervén úgy-ahogy a tudomány történetét, sejtelnem sincs arról, hogy Winckelmanntól Dvořákiig ki mit művelt benne. Jellemző művészettörténelmünk máig is tartó tájékozatlanságára (mert nem csak önnön elméletétől idegen, történeti tudata sincsen), hogy az 1960-as évek közepétől errefelé Fülepről írottakban – egyetlen félszeg utaláson kívül – nyoma sincs műve egyetemes tudománytörténeti méltatásának – hacsak némi arroganciával a magam szerény cikkét ide nem sorolom. Mert hisz én, bármily közel kerültem is valaha a szakmához, csak nem lettem azzá, s így ma sem vagyok művészettörténész! Írásom elején elmondtam, mi áron honosodhattam volna meg e tudományban; föl kellett volna hagynom a filozófiával, vagyis éppen azzal, ami nélkül ismét nem ismerhettem volna fel Fülep tudományteremtő zsenijét. – Fülep Lajos szintúgy, mint serdülőkorától fogva hajlott koráig kedvelt gondolkodója, a filológiát filozófiával beoltó Nietzsche: a szellem magasáról jövet vetette meg lábát művészettörténeti empíriánkban és emelte filozófiájával anyagi és formai, azaz tárgyi és módszerbeli feltételeivel, nemkülönben rendeltetésével tisztába jött tudományos diszciplína rangjára.

Leglényegét tekintve Fülep-propagandámat is az előbb futólag érintett két szempont határozta meg. Ugyanazon történelmi és filozófiai, ill. tudományelméleti belátásokat alkalmaztam a mások meggyőzésére, amelyekkel Fülepet a magam számára felfedeznem sikerült. És milyen eredménnyel? – Valameddig számon tartottam azokat, akikkel Fülepet behatóbban megismertettem, aztán felhagytam vele. Ha most hirtelen számot kellene mondanom, a harminc-negyven névről tudott mellett legalább ugyanannyi nevefelejtett emberről állíthatnám, hogy Fülepet nem csupán emlékezetükben szerzőként, ilyen-olyan gondolkodóként, hanem egész valójukat átható élményképpen hordozzák magukban, s terjesztik, adják tovább maguk is ellenállhatatlanul azt, amit belőle merítettek: az ismeretieken, elméletieken kívül, szinte valamennyi írásából, bizonyos közösség, nép, nemzet felé fordult magatartásra készítő etikumot. És ez az, ami a számra keveset sok-szorosára emeli! – Kevés az olyan e századbeli tudósunk, akinek tollát, miként a Fülepét, ama „nép-teremtő” szándék vezette volna, amely Jósika Miklóst ilyenekre fakasztotta: „Teremtenünk kell, 's teremthetünk egy jobb ivadékot, csak akarjunk;

népet kell teremteni, lélekben, hol az csak testileg létezik; a' honnak hazafit kell adni, hol csak lakósaai vagynak; embert a társaságnak..."<sup>13</sup>

Agitációról még valamit ide. Fülep tanítása elfogadtatásához ismereti eszközön kívül egyéb is kellett: őt magát kellett önnön tanítása útjából mintegy félreállítani. Azt a Fülepet nevezetesen, aki hangjával, fölényes fölléptével, kíméletlen bírálatával szinte provokálja az írásaival szembeni tartózkodást, ellenállást – megértésük után is. El kellett tüntetni az író, s a mű mögül előszólítani az egész embert – a népe sorsával aggodón összeforrtat, a népe lelkét, nyelvét, kultúráját tiprókat kíméletlen ostromozó embert, hogy legyen akinek az olvasó az írás keménységét, gorombaságát megbocsássa.

Ideérkezve eszembe jut, hogy tán nem ártott volna az ügy érdekében egyszer-mászor szószólójával is valami hasonlót művelni. Hisz hangommal, szenvedélyemmel, hevességgemmel némelyekben magam is ellenkezést támaszthattam. Elfogultságot hallhattak, érezhettek ki belőle, különösen a barátságunkról is tudók. S ezért ahelyett, hogy Fülepet olvasták, tanulmányozták volna, megbizonyosodva egyúttal a tőlem hallottak igazáról is, nem sokat törődtek vele. S ez nem pusztán föltevés! Konkrét példám van rá.

Másfél-két éve lehet, hogy a Mérnöki Továbbképző Intézetben előadásokat tartottak a művészettörténelem jeleseinél: külön-külön Winckelmannról, Rieglről, Wölfflinről, Dvořákról s másokról. Az előadók közt olyanok is szerepeltek, akiknek 1950 táján én bizonygattam, hogy az ismeretlen Fülep Lajosban kit is bírunk tulajdonképpen. Az előadások felől, elhangzásuk után, ezek egyike tudósított, amikor is megkérdeztem tőle, hogy Fülepet besorolták-e a nagyságok közé, s hogy ismertette-e őt is valamelyikük? Erre tagadó választ kaptam. És indoklásul hallanom kellett nyomban azt is, hogy Fülep nem az, akinek elfogultságomban tartom; hogy barátságunknál fogva túlbecsülöm őt, ami nagyon természetes, de másoktól ugyanazt nem követelhetem meg, s hogy nem is róhatom fel senkinek a Fülep mellőzését... Az érvelés logikus volt. Nem is vetettem semmit logikája, formája ellen. Csupán tartalma ellen, – tanulmányi beszámolómmal, az EKE-beli fölolvassással, levelezésünkkel dokumentálva, hogy Fülep zsenijét jóval azelőtt fölismertem, hogysem barátokká válhattunk volna...

Az eset napokig foglalkoztatott. Bántott. Lelkiismeretbe hasított... Lehet, hogy így-úgy másutt is ártottam Fülepnek? Nem tudom. Három évtized nagy idő, s a jó szándék nem mindig jónak szolgálja. Sokféle kár is származhat belőle. Ebben az esetben is több a baj, mint amennyi az elmondottakból kiláglik. Minden bizonynyal megtalálható benne annak oka is, hogy az 1950 körül Fülepnek látszólag megnyert fiatalok miért nem vállalták maguk is a mellette való agitációt, holott akár intézményesen is megtehették volna annak a műegyetemnek oktatóiként – ugyanazon tanszék gárdajaként, akár professzorstól, amelyre, ha Itália fogva nem tartja, Fülep kerül még a tízes évek elején... Ez se csupán föltételezés, képzelődés. Tudok róla, hogy egyikük – ma már docens<sup>14</sup> – ha szűk körben is, és sajnálatos késedelemmel, a „Magyar művészet”-et olvastatja hallgatóival. Úgy látszik, nem sokat törődik azzal, hogy társai esetleg őt is elfogultsággal vádolják. Sőt még csak őt igazán, aki végtére is nem dilettáns, és akiről bizonyára tudják, hogy mostani tudományától távol, kezdő pécsi bölcsész korában Fülep hallgatója volt...

„Vétkem” fölött tűnődve, lelkiismeret-vizsgálat közben, bűntársaimról is elgondolkodom, azokról, akik 1964 óta Fülepről írtak... Az elfogultság, a részrehajlás a

nem közvetlen közeléből jövő megszólaltakra is ráolvasható. Írásaik, kvalitásuktól függetlenül, már csak azzal is kétséget támasztanak célba érésük felől, hogy méltatják Fülepet... De lehet-e más a sorsuk, egyelőre legalábbis, mint annak írásaié, akiről vallanak?

## XV.

Az érzelmieken s az előző fejezetben ismertetett agitációs szolgálaton kívül barátságunknak egyes-egyedül a Fülep munkásságát kísérő érdeklődésemmel adóztam. Hogy mit jelenthetett ez számára, csak ő mondhatná meg. Önmagában tekintve úgy lehet, semmit; s ha mégis valamit, úgy azt is inkább csak annálfogva, hogy nemigen akadt fül az ő hangjára s lélek sem, amelyben visszhangozzék...

Érzékenyen reagáltam óvatlanul elárult gondolataira, terveire (készülő dolgairól ritkán beszélt), s főképp rezonanciára alig talált írásaira.

Mi sem jellemzőbb arra, hogy Fülep megnyilatkozásait illetően tudományunk '45 után is mennyire akusztika híján volt, mint az, hogy még a vitaindítás szándékával 1956. júniusában közzétett rádiónyilatkozatára se reagált a művészet egyetlen teoretikusa, vagy történésze sem. Gyakorlati vonatkozásainál fogva ugyan művészeinket és művészetpolitikussainkat is diszkusszióra invitálta, ám őket is hasztalan. – Noha a székfoglaló fogadtatására emlékezve különösebb hatásra nem számítottam, a nyilatkozatot követő némaság, mozdulatlanság erősen bántott. Utóvégre nem valamely szaktudomány bármilyen jelentős, de mégis csak belső ügyéről volt benne szó, hanem közügyről... Ha nincs kész tudományos művészettörténelmünk, hagyján! Módszerében, formájában, elveiben: ideális lehetőség gyanánt ott található a Fülep írásaiban. Sőt kicsiben, századnyi időre korlátozottan és vázlatosan ott van már készen is a „Magyar művészet”-ben. Éppen csak nagyítani, bővíteni kellene, összegyűjtve hozzá az anyagot, amelyben aztán egészében is testet ölthet. És addig nélkülözhetjük – sokkal inkább mint magát a művészetet. Márpedig Fülep nyilatkozata elsősorban ennek elevenjébe vágott, méghozzá olyannyira, hogy minden pesszimizmusom ellenére egy ideig szinte vártam, hogy nyomában egy országos képzőművészeti konferenciát hívnak össze – konferenciát, országosat, az 1943-as EKE-konferencián még fölfedezésre szorult Fülep Lajos elnökletével... Persze, nemhogy konferencia, de még vita se követte a nyilatkozatot. Másfél esztendő alatt pedig aligha változott akkorát művészetünk és helyzete, hogy az írás időszerűségét elvesztette volna. (Eredetileg ugyanis a „Kossuth”-rádióban kellett volna elhangzania még 1954 novemberében; a Rádió azonban, meghirdetése ellenére, törölte műsorából, mert Fülep nem volt hajlandó megmásítani a benne utólag kifogásolt szavakat, kitételeket.)

Egyetlenegyet kivéve nem is emlékszem, hogy nyilvánosan bárki hozzászólt volna Fülep bármelyik írásához. Borbíró Virgilről tudom,<sup>15</sup> hogy 1948-ban az újjáépítendő Vár-negyed rendeltetéséről írott ragyogó cikkéhez<sup>16</sup> helyeslő reflexiókat fűzött, – ő is egymaga, ugyancsak közérdekű dologban. – Még privát beszélgetésben se hozakodott elő senki, se szakmabeli, se laikus, Fülep semmilyen publikációjával. Ha meg magam figyelmeztettem valakit, teszem, újabb Izsó- s Rembrandt-tanulmányára, rendszerint fitymálást váltottam ki vele, s művészetfilozófiájának



oktalan firtatását, követelését. Mintha kizárólag attól függött volna a frissen megjelentek becse, értéke.

Nem találomra említtem e tanulmányokat. Iskolapéldái annak, hogyan kell az alkotóról és művéről a lényegét a legegyszerűbben, maradéktalanul elmondani – úgy, hogy szemünk láttára szülessék meg a lét anyagi s szellemi teljességében egyik is, másik is; és mindezt olyan nyelvi és írói készséggel és olyan magyarsággal, amelynek ismét hasztalan keresnénk párját művészettudományunk egész birodalmában. Hogyan lehetett ilyeneket negligálni! S közben – tudomást se véve róluk – Fülep meddőségéről fecsegni; vagy csak kevesellve őket jóakarattal ugyanazt a vélt meddőséget valamilyen ráérőszakolt szokrateszi habitussal kendőzni, menteni akarni. Olyanokat olvashatni róla, hogy neki fontosabb lett volna az objektív műnél az, hogy enmagát művé téve tisztára személyiségével hasson...

Ha már így tollhegyre került ismét a szó – mert nem sokkal fennebb már érintettem Fülep hatásának kérdését – hadd tegyek még egy különbséget hatás és hatás között. Az előbbiekben arról volt szó, hogy művével mit érhetett el Fülep; és ebben különítettem el azt, ami sajátosan az övé (amit nem értettek meg művéből vagy megértve képtelenek voltak avagy nem akartak vállalni, továbbmunkálni): a szellemtudományos, nem egyszerűen szellem- vagy eszmetörténeti szemléletet – attól, amit e szemléletből eredően tőle kaptunk: az impresszionizmus lényegi ismeretét, Cézanne-t, Lechner Ödönt, Izsó Miklóst, Szinyeit, Rippl-Rónait, Derkovitsot; a jelentésében számunkra föltárt egész magyar képzőművészetet, amelyet Fülepig valójában nem is láthattunk. Persze, hogy ilyenekkel is hatott és hat – másodlagosan! De midőn azt keressük, hogy folytatják-e művét, amikor direkt, aktív hatását vizsgáljuk, csakis tudományos koncepciója, teóriája elfogadására, továbbvitelére, kibontakoztatására gondolhatunk. S nem annak egyszerű alkalmazására, mint a Hamvas-Kemény-féle könyvecskében vagy a Tamás Attiláéban a költői világnézetek fejlődéséről. Németh Lajos és Körner Éva igényesebb munkái is ebbe a kategóriába tartoznak.

Az előbbtől most már (mind a két fajtájától) jócskán elűt az, amire a Fülep hatását egyre sűrűbben hangoztatók céloznak azzal, hogy sajátos területén kívül mire inspirált, mit mozdított elő. – Az „Új versek” Adyjának fölfedezése után, Fülep által zsenije felől meggyőzetvén, Hevesi Sándor az övénél is hatásosabb recenzióban üdvözlí az új poéta jöttét. Kner Imrét Fülep indítja el a művészi tipográfia felé. Németh Antal tevékenységét (N. A. maga mesélte) úgy éltette a „Magyar művészet”, mint Karay Gyula lobogását... Hatott néprajzunk művelői egyikére-másikára. Költők vallanak hatásáról – és verseik. Illyés Gyula nemzedéke nyelv- és magyarságmesterének nevezi... Hatás ez, tagadhatatlanul. Ámde nem a Fülep revelálta szellemet, eredeti termékeny szemléletet terjesztő, mélyítő, tudományos tradícióvá érlelő s olyanul megtartó, perpetuáló! Ez a hatás csakis a benne öntudatosult, föllobbant művészettörténelmi gondolat tudatos vállalásában s következetes szolgálatában nyilatkozhat meg, aminek eleddig semmi nyoma. – Harminc évvel ezelőtt valamelyik levelében Fülep Tolnay Károlyt nevezte meg egyetlen tanítványául...<sup>17</sup> Ő hordozná vajon, a tőlünk 19 éves korában elidegenedett, ezt az idehaza teljesen kihunyott gondolatot? Kétkem: Dvořák, a „Bécsi iskola” inkább a magáénak vallhatná őt. Vagy ha a Fülep hatását koncedáljuk, hát csak úgy, miként a Hamvasékra s az itthoni tanítványaiként számon tartottakra gyakoroltat. Tolnay se teoretikusa a művészettörténelemnek...<sup>18</sup>

Apróság, de mivel a fentieket érintik, idemásolom naplóból az 1968. február 14-én följegyzetteket: „Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen (Leipzig, Kröner, é. n.) – érdekes, sokhelyütt Fülepre emlékeztető utószóval. Burckhardt és Füle! Ezt is meg kell nézni és írni egyszer... Riegl bolygatta meg újra Fülep-problémámat „Grammatik”-jával. A könyvet három hét óta magammal hurcolom, de nem olvasom, tallózatok benne. Sürgősen végezmem kellene pedig vele, hogy odaadhassam Fülepnek. Jellemző elmélettől elrugaszkodott környezetére, hogy senki se hívta fel figyelmét rá, jöllehet másfél esztendeje, hogy megjelent.” – Megjegyzendő: a keletkezése után hetven évre publikált mű („Historische Grammatik der bildenden Künste”, Graz/Köln, 1966) századunk legjelentősebb, és bennünket épp Fülep révén igen közlelrl érdeklő művészettörténelmi kiadványai közöl való.

## XVI.

A fogságban azután elgondoltak mellé, hogy addigi főproblémámnak hátat fordítottam, idővel mégis belekerült egy Fülepröl írandó könyv is valamikor későre tervezett programomba. Fülep írásai ezért is foglalkoztattak. Természetesen nem rend- és módszeres stúdium formájában, amire a kereső munka mellett máig se futja sem időmből, sem energiámból. Érdekeltek nemkülönben a vele vonatkozásba hozható és a direkt róla szölók is. Az utóbbiak aránylag kevesebb dolgot adtak. Későn kezdtek föltünedezni, alig hét-nyolc évvel ezelőt, és nem kellett kutatni utánuk, mint a Fülep száz meg száz felé elbújtatott régebbi írásai után.

Ebben az igénytelenebb munkában is változatlanul a '45 előtti szempont vezetett: Fülepet a modern magyar művészettörténelem s egyúttal a szellemtudományos művészettörténelem megteremtőjéül fölfedezni. És vezethetett, sajnos, mert azóta se találtatott más, aki ezt föladatául tűzte volna ki, aki Fülep hazai és egyetemes tudománytörténeti szituszát kijelölni és tudománytörténeti jelentőségét megállapítani törekedett volna.

E szempontnak, ill. föladatnak meghatározásában és ilyenül vállalásában Fülep székfoglalója határozottan megerősített. Ameddig ő maga is ki nem mondta, hogy nincs magyar művészettörténelem, én többnyire csak kinevettetés árán állíthatam ugyanazt – amit viszont szükségképpen meg kellett tennem, hogy az annak vélt helyébe tudományos művészettörténetül a Fülepét odaállíthassam... S miután az áltudományt tárgyi oldaláról leleplező értekezés elhangzott, könnyebben ment annak beláttatása is – amit viszont Fülep elmulasztott: hogy az eddig jogtalanul tudományos hitelt élvező hazai művészettörténet-írás formailag, módszertanilag sem az, aminek lennie kellene; hogy nem rendelkezik a tárgya megkívánta vizsgálati módszerrel, heurisztikus apparátussal, amelyet ismét a Fülepéből kellene átvennie ahhoz, hogy igazában tudománynak tartassék.

Nem elmarasztalásképpen állapítottam meg, hogy Fülep ezt elmulasztotta. Ha ő értekezésében ezt is ráolvassa művészetünk históriájára, nem hallgathatta volna el azt sem, hogy az általa hiányolt tudomány sajátjában immár egy emberöltő óta készen áll. Ezt viszont csak nem jelenthette ki ő maga. De amitől a helyzet diktálta decencia Fülepet akkor visszatartotta, azt más utóbb megtehethte volna. Tudjuk, hogy ez akkortájt nem történt meg. de nem történt meg tizenöt esztendő-

vel később, s azóta sem, amióta számos méltató megemlékezés és a „Magyar művészet” új kiadását követően jó néhány recenzió is megjelent róla –noha nem egy méltatója közvetlen környezetéből, tanítványai és tisztelői közül való... Félsszáada, hogy a „Magyar művészet” első ízben könyv alakban megjelent, és ennél is több, hogy a „Nyugat”-ban először olvashatták, nem abszurdum-e hát ennyi idő alatt föl nem ismerni benne az eredeti teremtmény gesztust! Meg nem látni, hogy a vulgáris pozitivizmust s az esztétikai valamint történeti dogmatizmust fölülmuló Fülep Lajos új, kritikai szemlélettel tört be művészettörténelmünkbe ! Hisz az övéiről csak nem tételezhető föl, hogy ezt felismervén szándékosan elhallgatták volna... Ha viszont mégsem ismerték föl, milyen fogalmuk lehet vajon a jelentését és jelentőségét éppen ettől nyert munkásságról? Fülep tudományos munkássága felől kértem ezt, amelyet úgy tart össze a művészetnek benne élő ideája, s az ebből fakadó történeti tudomány-eszme, miként világnézete az egész embert és szellemiségét, amely nélkül Fülep korának szálnalmas, véletlenek rángatta figurája lenne; és amit tett nem mű, hanem csak ötletek – bár ragyogók! – amorf halmaza. Az ő többsikú szellemi terében a „Magyar művészet” s a „Művészet és világnézet” a székfoglalójában említett amaz egregyi templomocská, amely: „átformál, felemel, s magával együtt remekművé tesz egy egész vidéket...”<sup>19</sup> – Ennek meglátásához, persze, már nem elég csupán az adatfűrkészésbe beletompult szem, valamelyes teoretikus képzettség is kell hozzá! – A sokoldalúság szembeötlő, egyetlen odapillantásra megmutatkozik. Valahány, akár fölületes ismerője is Fülepnek, az mind ámuldozik rajta: polihisztor voltán, „páratlan enciklopédikus műveltségén”, sokágú ténykedésén. És méltán, hisz csupán a művészetnek is egyszerre kritikusa, történésze s filozófusa is. Csak hát a sokféleség ugyanakkor némileg el is takarja igazi arcát a kései csodálók elől. Innen az a sok elmosott, kusza vagy éppen torz képe munkássága színe-javának is, amilyen például az egyik jeles tanítványa által készített és ilyenül prezentált:

„Ő teremtette meg a világnézeti alapon rendszerezett magyar művészettörténet-tudományt...”<sup>20</sup> – Nem csodálkoznék, ha kiderülne, hogy tőle származik „Művészeti lexikonunk” Fülep-cikke is, amelyben a „Magyar művészet” tartalmául éppen az neveztetik meg, aminek a kimaradására az előszóban a szerző maga külön föl hívja a figyelmet. Íme, mi került bele lexikonunkba – és jöttányival se több! – erről a legalább figyelemből többet érdemlő könyvecskéről, 1966-ban, pontosan ötven évvel megírása után: „Fő műve, a „Magyar művészet” a világnézeti és művészeti fejlődés kölcsönhatásainak vizsgálatával foglalkozik!”<sup>21</sup> – Ez így még a „Művészet és világnézet”-re sem áll, pedig az, ha nem is éppenséggel ezzel, de valami hasonlóval foglalkozik...

A Fülep körül kelőben lévő irodalomban az ember lépten-nyomon ilyenekbe botlik. Ugyanolyan hálátlan dolog ilyenek közt botorkálni, mint az őt sűrűn körülvevő naiv, megalapozatlan, elhamarkodott, felelőtlen íratlan nézetek tömkelegében. Ma sem számíthat senkire az, aki Fülephez utat keres. Társtalanul kell dolgoznia akárcsak most harminc-negyven esztendeje. Helyzete legfeljebb annyival jobb, hogy rendelkezésére áll immár az induláshoz a Komárik-féle bibliográfia<sup>22</sup> s az 1971-es Fülep-kötet, meg hogy reménykedhet a Fülep összegyűjtött írásainak egy-két éven belüli kiadásában is. A Fülep megismerésének szerény, de más híján nélkülözhetetlen eszközei továbbá: Zádor Anna tudománytörténeti vázlata és Udo Kultermann könyve, a „Geschichte der Kunstgeschichte”. Mert, ha nem tudjuk –

ismételgetem – hogy idehaza s a nagyvilágban mit műveltek kívül, ugyan mihez viszonyítva állapíthatnánk meg, hogy ő maga mi nevezetesen művelt? Milyen jó szolgálatot tehettek volna ezek nekem is annak idején! Sokkal hamarabb érkeztem volna el Fülephez, mint Winckelmanntól Dvořákgig szerzőről-szerzőre követve a modern művészettörténelmi gondolat útját. Ámbár csöppet sem ártott meg közvetlenül a tudomány jeleseivel foglalkozni.

Tudománytörténeti áttekintésen kívül meglehetősen filozófiai jártasság is kell még ahhoz, hogy valaki megközelíthesse és érdeme szerint becsülni tudja Fülepet. A művészettörténelem alkotó tudósai valamennyien filozofikus elmék is voltak. Nem merő véletlen tehát, hogy a mi kultúránkat is a filozófus Fülep Lajos gazdagította e tudománnyal. Mert hiszen filozófus volt ő, annak ellenére, hogy újat, eredeti nagyot szaktudományban alkotott! A „Magyar művészet”-ben olvasható: „Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, így legalább megvizsgálhatom, ha már el nem kerülhetem, a metafizikát, semhogy óvatlanul lopakózzék be ... És köntörfalazás nélkül megvallom, hogy történeti vizsgálataimat, amint alább következnek, művészettörténet-filozófiai gondolatok irányítják, sőt ott áll mögöttük az, ami nélkül a gondolatok ötletekké forgácsolódna, amivel viszont ideává általánosulnak: a kialakult világnézet.”<sup>23</sup> – Alig van írása a nem tisztára filozófiai ihletésűek között is, amelyről ugyanezt el ne mondhatta volna. Mindben ott valamilyen regulatív mozzanat képében a jelentést és értéket kölcsönző, hitelesítő – a köznapit, az empirikusat az idealitás szférájába emelő filozófia: a tudatosan vállalt és fogalmi rendszerré kimunkált, kialakított világnézet. És ott a filozófia mindenestől kiváltképp az annyi évtizede főművéül emlegetett művészetfilozófiájában. Az se valamilyen szakdiszciplína csupán. Csak úgy az, miként Spinoza „Ethica”-ja, benne az alkotója egész magatartását meghatározó szellemiségével, világnézetté kristályosult integrális létélményével.

## XVII.

Művészetfilozófiájára terelve az emlékezést, nem szeretném azt a hízogó látszatot kelteni, hogy ismerem Fülep titokzatossággal körülvevő főművét. Az iménti általánosságon kívül, amire 1944 március 18-i leveléből<sup>24</sup> is következtethettem, alig tudtam meg felőle valamit. És bizonyosat éppenséggel csak annyit, s ezt is csak közvetve, hogy létezik, hogy megvan; hogy kész és nem egyszerűen készülöben lévő valami, amiről Fülep röviddel halála előtt is komolyan azt állíthatta volna, hogy legalább öt-tíz esztendeig még dolgoznia kellene rajta. De ezt nem csupán a Babbitshoz írt leveleinek minapi publikálása óta – kezdettől fogva, jöllehet legelső levelében így ír művészetfilozófiájáról: „Ezt rég csinálom, jóformán van is belőle, részeit elő is adtam ... a pécsi egyetemen, de még van rajta jócskán csinálni való is.”<sup>25</sup> Annak főművéről nevezetesen, aki 1916-ban, „Magyar művészet”-ében, oly világnézeti tudatosságról tesz tanúságot, mint ő, s akinek léteben élet és munka annyira egyet jelentettek – annak főművéről 1943-ban az ilyesmit szó szerint venni nem lehetett. Az a „csinálni való” legfeljebb az újabb tudományos eredmények figyelembevételével végzett folyamatos részletmunkában, formálgatásban, simítgatásban állhatott. S ilyenül aztán tényleg eltarthatott volna ítéletnapig! Ám éppen ehhez a műnek egészében is készen kellett lennie. Fülep korán jelentkezett

szellemi igényessége, alkotókészsége és bámulatos felkészültsége, önmaga s nemzete iránti felelősségérzete, a munkának benne lakozó etikuma, s az alkotó szellemi tevékenységre ellenállhatatlanul készítő annyi más kvalitása – szükségképpen kizárják, hogy világnézete objektiválásával, művé tételével oly hosszú életem át se készült volna el; nem szólva arról, hogy alig 25 esztendősen már megkísérli filozófiává átlényegíteni művészetcentrikus világnézetét.

A Croce bírálataképp 1910-ban írott tanulmányában kétségkívül egy eredeti művészetbölcseleti rendszer sokat ígérő vázlatát bírjuk. De alighogy benne önálló gondolkodóként megmutatkozik, el is tűnik nyomban, s filozófusul tulajdonképp csak két évtized múlva látjuk viszont. 1910 és 30 között a filozófus Fülep Lajos vajmi keveset tudunk. Elő-előbukkan kritikai írásai mögül, jórészt neki köszönhetjük a „Magyar művészetet”, s a „Művészet és világnézet”-ben ismét inkább övé a szó! Önálló koncepcióval azonban csak 1929-ben lép újra elibénk. De nem nyomtatottal,

1910-es ígérését beváltó művészetfilozófiájának csupán hírére vesszük. Föltehetőleg legelőször Babitshoz intézett leveleiben szól felőle. Nagyigényű munka. Szakmai nyilvánosságnak szánta s ezért – meg tán a „Magyar művészet” sorsától is megóvándó – németül és külföldön tervezi kiadni. (A „Magyar művészet” előszavában a magyar szóra még olyannyira rátartó Fülep Lajos főműve – német nyelven! Tudományos életünk elkeserítő tünete... ) Művének egyidejű népszerű rövidített magyar kiadására is gondol. Ezért 1930/31-ben átírja s följajánlja fejezetenkénti közlésre a „Nyugat”-nak, azaz Babitsnak. – Tudjuk, hogy művészetfilozófiájának egyik változata se látott napvilágot. Ennek oka viszont ismeretlen. Csak sejteni lehet egyik ugyancsak Babitsnak szóló leveléből. Ilyenek állnak 1931. november 13-i soraiban: „Szorongva látom a „Nyugat” terjedelmének megszükkítését... Most a németül való publikálás is nagyon megnehezedett.”<sup>26</sup>

Fülep e művéről a most harminc éve nekem írottakból s nem a hivatkozott, mostanság közzétett levelekből szereztem tudomást. S azóta egyet-mást élőszóából is megtudtam felőle. De soha olyasmit, hogy ne lenne készen, inkább az ellenkezőjét, miként például 1958-ban is, könyveinek átvételekor. – Elmeséltem, hogy annak idején megbízott könyvtára egy részének értékesítésével. Akkor került vissza hozzám Böhm Károly nagy műve is, amelyet évekkel azelőtt kötetenként gyűjtöttem össze neki, miután kíváncsivá tettem rá annak megemlékezésével, hogy íásaiban valamikor Böhm hatását véltem fölfedezni. A hat kötetet előhozva ezeket mondotta – igyekszem szó szerint idézni: „Ez, látja, filozófus! Nem olvastam el, csat átlapoztam. Ha korábban kerül a kezembe, talán jobban megnézem. Ámbár ifjúkoromban az járta a filozófiában, hogy: Hungarica non legitur... Tudja, én fiatalon kikötöttem valamit, s azt megcsináltam művészetfilozófiámban, amelyen már nem változtatok...” Megjegyeztem volt, amit mondott, mert tüstént nem lévén, találgatnom kellett, mi is az összefüggés utolsó mondata s az előbbieik között – s azért citálhatom most annak megerősítésére, hogy Fülep legkésőbb 1958-ig megtalálta már főműve változtatást mégoly becses új mozzanat, fölfedezés kedvéért sem tűrő végleges formáját.

Citálhatnék még erre nézve ilyeneket. Szaporázhatnám az érvelést amellett, hogy a Fülep életében föltehetőleg senki se látta mű elkészült; és találgathatnám, mi oka lehetett szerzőjének arra, hogy az első abbamaradt kísérletet követően ne tegyen semmit publikálására se '45 előtt, se azután, mert erős a gyanúm, hogy a

különös mű rejtélye még sokáig megoldatlan marad. Mégsem érvelek tovább, és találgatásba se bocsátkozom. A fontolgatás helyett inkább az érzelem útján közeledő emlékezésnek engedek... A Fülep halálhíre vételének élménye éled most újra bennem – hatásában rokona annak, amely a „Magyar művészet” fölfedezése órájában előbb leterített, majd meg fölemelt. Rokona, de így is, amúgy is sokszorosa amannak. Roppant megrázott, lesújtott, mert a sikeres műtét felőli értesülés alig két órával előtte már teljesen fölszabadított volt a csaknem tíznapos rettegés alól. De aztán lassan fölsegített. A benne fölülkerekedett reménység: annak gondolata, hogy Fülep személyes létének megszűntével, önnön útjából való félreálltával, elérkezett végre művében való fölfedezésének ideje – egy eladdig sose tapasztalt érzés magasára emelt, ahonnan már-már látni véltem művészetfilozófiája bevonulását szellemi életünkbe. Valójában csak ezen a szomorú napon kezdett igazán jelentőssé válni számomra is Fülep művészetfilozófiája. A megpróbáltatásban ez volt egyetlen vigaszom. Mintegy kezemben éreztem már az addig megfoghatatlanul, hírből-mondásból birtokolt írást; és mindegyre földíéztem magamban Fülep ama tanácsát (1964 decemberében ajánlotta volt, amikor egyszer fölkerestem róla készített méltatásommal), hogy ne vesződjem régi dolgaival, várjam meg művészetfilozófiáját s arról írjak majd, mert arról aztán lesz mit írni, és érdekesebb is lesz...

A halálát követő harmadik napon kézbe is vehettem végre az áhítva-áhított művet, olyanul azonban, hogy menten oda lett tőle minden vigaszom. Kézirati hagyatékát átnézve három nagyobb írása közül a nemzeti művészetről és a Rembrandtról szólót egyáltalán nem találtam; és művészetfilozófiáját nemhogy nyomtatásra készen nem, de még valamennyire együtt sem – mintha valami idegen, közőmbös kéz szórta volna széjjel. Hiányosan, fejezetekre ziláltan hevert szanaszét az íróasztalon és mellette egy fiókos bútordarab lapján, ceruzával írott lapokban... És egyetlen ilyen példányban, holott idegen nyelvű példányának vagy annak bármilyen nyomának is lennie kellett volna! Abban a szekrényben pedig, amelyet hagyatékának őrzője, a kész írásokat sejtve benne, a keresés végén előttem felnyitott, csak gondosan egymásra rakott rengeteg szűz írópapírra leltem... És ugyanúgy jártam három hónapra rá újra átvizsgálva a kéziratokat. Ezeket közben mások is látták, és bizonygatták, hogy a kész művet hasztalan keresem. De nekik se hittem, miként saját szememnek sem. Ezért kutattam át ismét, most már gondosabban, a hagyatékot. Eredménytelenül, persze. 1971. január 11-én éjfél tájt úgy távoztam a Széher úti lakásból, szinte menekülve, mint a Kórbonctani Intézet alagsorából a halotti maszk elkészülte után... Csakhogy a Széher úton nem Fülep holtteste maradt mögöttem, fehér lepedőbe takartan, hanem csonka, szétzilált művészetfilozófiája lapjain mintegy szellemének teteme...

Erről írta volt 1944 március 18-án: „Az egyetlen, amivel azonosítom magam, magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám”<sup>27</sup> Ez lett volna az a kézirat, amelyet egyebekkel együtt életénél is többre tartott valaha? „Lehet, hogy mindenem itt puszta, magam is, s ami nekem ennél fontosabb, a kézírataim, a jegyzeteim”<sup>28</sup> – olvasom 1944. október 31-i levelében... Ha ez volt az, akkor hát negyven álló esztendeig ámitotta, csalta a világot és becsapatta másokkal is (1964-ben az ő tudtával írtam le, hogy művészetfilozófiája elkészült!) – ami viszont még kevésbé hihető el róla, mint az, hogy főműveül egy ilyen torzót hagyott volna maga után. Fülep ethosza és filozófiai alkata kizárja mind ezt, mind am azt.



De megnyugodnék, ha ugyanazt elmondhatnám róla, amit ő Gauguinról 1908-ban, „Új művészi stílus”-ában! Nem kellene keresnem főművét és életművét sem abban, amit fragmentumként tőle bírunk. Ideírom a Gauguinról mondottakat: „Ennek a szomorú, büszke embernek egész életében benne van a tudat, hogy kezdő fog maradni mindvégig, töredék ember, torzó, mert amire vállalkozott, egy ember munkája nem lehet.” ...<sup>29</sup> Fülepre ennek pontosan az ellenkezője áll! Ez az idézet is olyan írásából való, amely őt 23 évesen mindenestől művészettörténelemre s művészetfilozófiára termettnek mutatja. És nem a filozófus hangján szólal meg már előbb is „Stirner”<sup>30</sup>-jében? Mindössze 21 esztendő, de filozófus a talpán, s meg is marad mindvégig annak, bármivel foglalkozzék is hosszú élete során. Laptudósító, színikritikus, kritikusa az irodalomnak és a képzőművészetnek, muzeológus, középiskolai nyelvtanár, olasz irodalomtörténész – jobbára egyszerre többféle is, de a filozófiától s ama sajátos területtől, amelyen filozófusként magára talált, tapodtatnyira se távolodott el. Hogy is tehette volna? Ha valaki, ő igazán elmondhatta Böhm Károllyal: „Nekem a filozófia nem tan, legkevésbé kenyérgeregetem, nekem a filozófia élet, egész lelkemet átható entusiasmus, olyan elem, mely nélkül élni nem tudnék”<sup>31</sup> ... Ami pedig a művészethez való viszonyát illeti – mielőtt őt magát megszólaltatnám – hadd idézzem erre a művészettörténelem atyjának, Winckelmannnak egy vallomását: „Die Liebe zur Kunst ist von Jugend auf meine grösste Neigung gewesen, und ohnerachtet mich... Umstände in ein ganz entferntes Gleis geführt hatten, so meldete sich dennoch allezeit mein innerer Beruf”<sup>32</sup> – a művészetet ifjúkorom óta mindennél jobban szeretem, s ám-bár körülményeim tőle olykor eltávolítottak, hivatásom midig visszatért hozzám. És mi volt e hivatás? „Meine Absicht ist einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern”<sup>33</sup> – szándékozom egy tanrendszert megalkotni... És most következze két idézet Füleptől. Babitsnak írja 1929. november 5-én: „Városról azért jöttem ide kis faluba, hogy még több nyugalommal s időm legyen nagyobb méretű tudományos munkáim folytatásához és befejezéséhez. Különösen a művészet-filozófiámmal reméltem itt mielőbb elkészülni.”<sup>34</sup> – A másik idézet meg 1944 november 18-i nekem küldött leveléből való: „Az életemmel már nem törődöm, bár nem tudom, élt-e valaha, aki így tudott gyönyörködni a szépben. De még nagyon sok van, amit el kellene mondanom. Most különösen az az érzésem hogy, bár mindig, kezdettől, világosan láttam a történeti konstellációt, most kellő élességgel tudnám beleiktatni ezt a jelent a teljes történeti perspektívába. Azt hiszem, látom a végső motívumokat...”<sup>35</sup>

Nos, amit ő így akart, remélt, hitt, látott, azt ne tudta volna 1929 avagy akár csak 1944 óta is megalkotni; ő, a gondolkodásnak s az írásnak is szüntelen munkálkodó mestere? – kérдем ismételtén, nem tudom, hányadszor, amaz 1971 január 11 óta, s attól fogva különösen, hogy a Babitsnak írottakat is olvashattam.

A nyugtalanító kérdést azzal próbálgatom távol tartani magamtól, hogy előbbutóbb csak hozzáférhetővé teszik a Fülep-féle irathagyatékot. De nem mintha a kész művészetfilozófiát sejteném benne; hanem mert úgy hírlik, hogy Fülep levelezése is az Akadémiához került, amelyből tán kiolvasható az elsikkadt mű sorsa.

A műért magáért meg addig is, míg bár töredékeiben s remélhetőleg tanulmányozás céljából újra kézbe vehetem, egyelőre Fülep egyéb dolgaiban keresek kárpótlást. Halála óta csaknem minden írását elolvastam, újra és újra megerősödvé abban, hogy ő művészetfilozófiája nélkül is ugyanaz, akinek három évtizeddel

ezelőtt fölfedeztem; s hogy érdemes ezután is mindent elkövetnem azért, hogy szellemi életünkbe ilyenül integráltassék, meg hogy koncepciója egyetemes tudománytörténeti jelentőségét is elismerjék.

E törekvés érdemét esetlegesen eredményétől függetlenül gondolom. A művészettörténészeink felszabadulási ünnepi ülésén elhangzottak ismeretében (l. a „Művészettörténeti Értesítő” 1970/2. számában) ilyesmivel egyelőre nem álhatom magam. Ha tudományunk, a referátum és a hozzászólások tanúsította elmélet-ínségében, az utóbbi huszonöt esztendő alatt a még élő Fülepet mellőzni volt képes, idegen kézből még kevésbé fogadná el tanítását. Addig legalábbis, ameddig benne a Gerevichet „mesterségbeli mesterük” gyanánt tisztelettel emlegetők s az ugyanazon kiadványban Fülep Lajost becsmérelni nem áttalók uralkodnak...

Olykor a tudomány malmai is lassan órlnek. Fülep örök aktualitású írásai állják az időt. Aminek ma mesterségesen gátat vetnek, majd szétárad egyszer termékenyítőn sivatag művészettörténelmünkben.

## XVIII.

Közreadván a Fülepei mellett másolatban megőrzött leveleimet, ugyanazon szégyenkezéssel vegyes elfogódottsággal teszem, amellyel őket valamikor egyenként megírtam. Íráshibáik, magyartalanságuk s minden egyéb fogyatékoságuk éppúgy bánt ma is, mint annak idején. Nem is publikálnám őket, ha kötelesség nem szorítana rá.

Így, amint vannak, híven tükrözik a Fülep dolgaival szembeni ma is érzett, ma is tudott ügyefogyottságomat. Általános és szakmai műveltség hiánya akadályoz a probléma adekvát kezelésében. Bizonyos, hogy még mindig kelleténél kevesebbet látok Fülepben, s hogy azt sem vagyok képes hozzá méltón megmutatni, demonstrálni. Tulajdonképp máig is az intuíciónál tartok. Amit Fülepben mintegy ösztönösen megragadtam, nem tudtam kifejteni, másokkal megértetni. „Alföld”-beli cikemben sem jutottam el a meggyőződésig: nem sikerült egyetemes, objektív érvényre emelnem meggyőződésemet. E tekintetben ettől az írástól se várok semmit. Igaz, nem is ez a célja, ámbár most, a végén érzem, hogy a levelezés kiadását motiválandó nem ártott volna szétszórt vallomások helyett egy külön fejezetet szentelnem Fülep teóriájának.<sup>36</sup>

Az ilyen elvi jelentőség híján való levelek ti. életrajzi érdekességre is csak írójuk révén tarthatnak számot – de ha az író és azt, amitől ő is nevezetes nem ismerjük! Cézanne-nekrológiájában kérdezi Fülep: „Ma is még, hány ember van tisztában annak az eseménynek a jelentőségével, hogy egy Cézanne nevű művész élt és meghalt?”<sup>37</sup> Hát nem ugyanezt kérdezhetjük felőle is? ... Sok víznek kell még lefolynia a Dunán addig, amíg ő annyira ismertté lesz, s az, amit művelt, annyira fontossá, hogy attól e levelek is jelentősekké váljanak.

Nekem, sajnos, sok közöm akkor sem lesz levelezésünk jelentőségéhez. Legfeljebb pikantériájában lesz részem. És pikantériája – ami különben egész viszonyunknak is furcsasága, fonáksága, és egyúttal művészettörténelmünk szégyene – ,hogy tudatlan kezdő létemre, a teória iránti vaksággal megvert szaktudomány helyett, nekem adatott meg felismernem Fülep tudományteremtő zsenijét. Vajha ez a felismerés újratámadna, de olyasvalakiben, aki aztán el is végezné vele azt,

amitől életem eddig engem visszatartott; akinek a munkásságában úgy bírhatnánk majdan Fülepet – nemzetnek szóló ajándék gyanánt – miképp az ő írásaiban Lechnert, Izsót, Szinyeit: a jelentésében feltárt egész magyar képzőművészetet, s a tudományos magyar művészettörténelmet...

Karay Gyula emlékének és neki, az eljövendő avatott Fülep-kutatónak ajánlom ezt az igénytelen írást és az itt következő leveleket.<sup>38</sup>

Kettőnk levelezésén kívül feleségem két levélfogalmazványa s a neki szóló Fülep-írta levelek és lapok is belekerültek ebbe a gyűjteménybe; és belekerült Soltész János egyetlen levelezőlapja is. Kimaradt viszont belőle Fülep néhány találkozásra hívó lapja és távirata, meg két-három saját levelem. Az utóbbiakat nem másoltam volt le magamnak, azért nem közölhetem őket. Publikálatlan nem maradt tehát semmilyen e levelezésbe vágó dolog a birtokomban. Ha majd egyszer elérkezik az ilyenek iránti érdeklődés ideje, fölsőlegesen ne kutassanak hát utánuk!

A levelekhez csak néhol fűztem egy-egy külön megjegyzést. Megértésükhöz elég amit eléjük írtam, sok is talán. Tanulmányi beszámolómat, teszem, nem kellett volna egészében idéznem. Az EKE-konferencia ismertetését is rövidebbre foghattam volna... Rég múlt dolgok, az ilyeneket nem szívesen csonkítja meg az ember, ha már egyszer előásta őket. Az emlékek különben is nehezen formálhatók, kezelhetők. A friss élménynél jobban ellenállnak az ilyesminek, meg hát valamilyen kegyetlenséggel is tiszteletet parancsol irántuk.

A múlt felidézésében nem engedtem kénye-kedvére az emlékezést. Lehetőleg csak arra ügyeltem, amit a levelek megkívántak. S a levelek szellemében jártam el viszonyunk azon szakát illetően is, amelyben együvé kerülve megszűntünk rendszeresen írni egymásnak. Mindenütt elsősorban a művet és sorsát tartottam szem előtt. Az embert alkotóként is kevésbé, jóllehet ő is sokat jelentett számomra. De hát nem életrajzot írtam. Fülep, az ember egyébként tudományosan is csak halála óta kezd igazán érdekelni. Az élő rám nézve szinte csak írásai médiumában létezett. Ilyenül is meglehetősen ösztövéren. Hiszen műve egészét jóformán csak eltávozta után ismertem meg. Azóta, hogy itt hagyott, írásai mindennapos olvasmányaimmá lettek. Ezek hatására, az eddigi mellett, egy másik, egy teljesebb, valószínűbb, hitelesebb Fülep-kép kezd összeállni bennem. Ennek módszeres megalkotásához kellene jól ismernem az embert és életét... Számomra ez már egyre elérhetlenebb. Korábban kellett volna elkezdenem ezt is. A Fülep-monográfia megírása másra vár. Én magam annak is örövendének, ha majd egyszer legalább azt elmondhatnám Fülep Lajosról, amit benne, a művészettörténetfilozófián és művészettörténetén kívül írásai tükrében fölfedeztem. Ámbár ezt a közeljövőben megjelenő művei jórészt maguktól is megtennék.

Mostanában a „Magyar művészet” s a „Művészet és világnézet” lefordíttatása s idegenben kiadatása foglalkoztat. Balázs, Bartók, Hauser, Lukács, Mannheim – Fülep hajdankori emigrált fegyvertársai kintről találtak vissza hozzánk. Hátha Fülep befogadásának is az idegen elismerés a záloga!

Budapest, 1973. augusztus 12.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> FÜLEP Lajos: A mai magyar művészetről. In: Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970. Bp. 1976. (a továbbiakban MV) 581–587.
- <sup>2</sup> MTA Tagajánlások 1948-ban. Bp. 1948. 24–25.
- <sup>3</sup> GEREVICH Tibor: Művészettörténet. In: A magyar történetírás új útjai. (szerk. Hóman Bálint) Bp. 1931. Újraközzölve: A magyar művészettörténet-írás programjai. (szerk. Marosi Ernő) Bp. 1999. 206–242.
- <sup>4</sup> Fülel Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 23–27.
- <sup>5</sup> ZÁDOR Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951. Bp. 1952. 27.
- <sup>6</sup> FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem földadata. FÜLEP MV 427.
- <sup>7</sup> Fülel Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1944. XI. 18. Fülel Lajos levelezése IV. 1939–1944. (a továbbiakban FL lev. IV.) Bp. 581.
- <sup>8</sup> FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet. In: FÜLEP Lajos: Egybegyűjtött írások III. Cikk, tanulmányok 1917–1930. (a továbbiakban FÜLEP III.) 252–253.
- <sup>9</sup> Fülel Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1944. III. 18. FL lev. IV. 513.
- <sup>10</sup> FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem földadata. FÜLEP MV 432.
- <sup>11</sup> FÜLEP Lajos: Ady éjszakái és éjszakája. FÜLEP MV 44.
- <sup>12</sup> FÜLEP Lajos: Előszó a Magyar művészet második kiadásához. FÜLEP MV 390.
- <sup>13</sup> JÓSIKA Miklós: Vázolatok. Kolozsvárt, 1835. 62.
- <sup>14</sup> Hajnóczi Gyula (1920–1996) építészettörténész, a budapesti műegyetem tanára
- <sup>15</sup> BORBÍRÓ Virgil: Egy nagy lehetőségről. (Reflexiók Fülel Lajos javaslatára) Forum, 1948. 11. sz. 910–912.
- <sup>16</sup> FÜLEP Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. FÜLEP MV 366–383.
- <sup>17</sup> Fülel Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1943. VIII. 9. FL lev. IV. 422.
- <sup>18</sup> Fülel Lajos és Tolnay Károly kapcsolatáról bővebben a „Fülel Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége” című tanulmányom Függeléké szól. Bp. 1975.
- <sup>19</sup> FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem földadata. FÜLEP MV 432.
- <sup>20</sup> KÖRNER Éva: Fülel Lajos emlékezete. Fülel Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 117.
- <sup>21</sup> Fülel Lajos címszó. Művészeti Lexikon, II. köt. Bp. 1966. 165.
- <sup>22</sup> KOMÁRIK Dénes: Fülel Lajos írásainak bibliográfiája. Művészettörténeti Értesítő, 1965. 3.sz. 187–190.
- <sup>23</sup> FÜLEP Lajos: Európai művészet és magyar művészet. FÜLEP III. 83.
- <sup>24</sup> FL lev. IV. 513.
- <sup>25</sup> Fülel Lajos levele Lőrincz Ernőnek. 1943. IV. 8. FL lev. IV. 366.
- <sup>26</sup> Fülel Lajos levele Babits Mihálynak. 1931. XI. 13. Fülel Lajos levelezése, III. 1931–1938. Bp. 1995. 68.
- <sup>27</sup> FL lev. IV. 513.
- <sup>28</sup> FL lev. IV. 579.
- <sup>29</sup> FÜLEP Lajos: Egybegyűjtött írások. I. Cikk, tanulmányok 1902–1908. (a továbbiakban FÜLEP I.) Bp. 1988. 382–383.
- <sup>30</sup> FÜLEP Lajos: Stirner. FÜLEP I. 312–323.
- <sup>31</sup> BÖHM Károly: Az ember és világa. Bp. 1883. I. k. III–IV.
- <sup>32</sup> J. J. WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Altertums... Berlin, 1870.
- <sup>33</sup> Uo.
- <sup>34</sup> Fülel Lajos levele Babits Mihálynak. 1929. XI. 5. Fülel Lajos levelezése, II. 1920–1930. Bp. 1992. 503.
- <sup>35</sup> FL lev. IV. 581.
- <sup>36</sup> Fülel tanításáról szóló későbbi írásaim: Fülel Lajos munkásságának tudománytörténeti jelentősége. Bp. 1975. – Fülel Lajos. (Bevezetés egy román nyelvű Fülel válogatáshoz.) Kézirat, 1981. – Fülel Lajos és a „Bécsi Iskola”. Fülel Lajos emlékkönyv. Bp. 1985. 311–321. – Fülel Lajos és a Bécsi Iskola. Tudományos ülésszak Fülel Lajos születésének századik évfordulójára. Dunántúli Dolgozatok – Művészettörténeti sorozat 1. Pécs, 1986. 70–78.
- <sup>37</sup> FÜLEP I. 328.
- <sup>38</sup> A tanulmány eredetileg Fülel Lajos és Lőrincz Ernő levelezése tervezett privát kiadásához készült bevezetőként. A kiadás nem valósulhatott meg, de a levelek az Akadémiai Könyvtár Kézirattárába kerültek s folyamatosan megjelennek Fülel Lajos levelezése soron lévő kötetekben. (Szerk.)



## SZEMLE

---

BERNÁTH MÁRIA: RIPPL-RÓNAI JÓZSEF. Budapest, 1998. Szemimpex kiadó. 315 lap.

A múlt évi látványos és nagysikerű életmű-kiállításához<sup>1</sup> kapcsolódva feltétlen indokolt kiadói gondolat volt egy Rippl-Rónai monográfia megjelentetése. Bernáth Mária impozáns, már tiszteletet parancsolóan súlyos, de még könnyeden elegáns könyve 58 színes<sup>2</sup> és 80 fekete-fehér illusztrációval és kétnyelvű összefoglalóval tulajdonképpen album szerepét is szolgálja. A kiállítás és a katalógus koncepcióját is megalkotó Bernáth Mária átdolgozta, kibővítette húszegynéhány éve írott munkáját.<sup>3</sup> A könyv tagolását, a fejezetek rendszerét megőrizte, a lendületes szerkezetű szövegbe helyenként új bekezdéseket illesztett. Recenzensként arra keresnünk választ, mit nyújt a gerincét tekintve az 1976-os kiadással megegyező szöveg 1999-ben, az eddigi legjelentősebb életmű kiállítás után újraolvasva; milyen változtatásokat hajtott végre a szerző, s ezeknek mi a jelentősége; illetve ennek kapcsán mit mondhatunk a Rippl-Rónai kutatás jelenlegi helyzetéről.

Bernáth Mária 1976-os Rippl-Rónai életrajza remek könyv volt. A Gondolat kiadó *Szemtől szemben* sorozatában számos színvonalas művészportré jelent meg: kis, puhakötésű könyvek, egy szuggesztív fotóval a borítón, életrajzok bő 200 oldalon, sok képpel. A Rippl könyvbe különösen jól válogatott képanyag került, sok személyes fénykép és műalkotás is, de csak kicsi, fekete-fehér képek, így akit a festészete érdekelt igazán, annak nem ártott mellé lapozgatni egy albumot. A szöveg jó sodrású, olvasmányos, informatív is, jó választás volt újra kiadni, hiszen a kis könyv már alig-alig fellelhető antikváriumokban.

Bernáth Mária *művészettörténész-írói stílusa kivételes a kortárs magyar szakirodalomban*. Remek mesélő, aki képes a nagy lexikális anyagot tartalmazó szövegnek regényszerű sodrást adni. Sokat idéz a festő írásaiból, *Emlékezései* és a levelek ehhez remek alapanyagul szolgálnak. Ízesen mesélő stílusuk jól összecseng Bernáth szövegének nyelvével, melynek szépen, kereken formált mondatait egyszerre jellemzi lágyság, gördülékenység és mértéktartó szigor, visszafogottság, valamiféle szemérem, tapintatos tisztelet a témával szemben.

Bernáth Mária írói stílusa mögött *egységes látásmód és határozott értékrend* áll, amely evidenciaként tekint olyan hagyományos emberi értékekre, mint humánus, tisztelet, tehetség, a nélkülözés vállalása, barátság, házasság, hazaszeretet. Ez a koherens világlátás ha nem is explicit módon, de tapinthatóan jelen van a monográfia szemléletében, s valami békebeli, szívmengető patinát ad a szövegnek.

Van a szövegnek még egy, pontosan nehezen tetten érhető jellemzője: *a személyesség* (minden tapintatos visszafogottsága mellett). Egész biztos nem elhanyagolható jelentőségű a tény, hogy Bernáth Mária maga is egy festő, méghozzá egy Rippl-Rónaival szoros személyes kapcsolatban álló festő szeretett leánya, művész-



gyerek. (Az új kiadás elejére ajánlás került: „Apám emlékének”). Feltehetően ez is hozzájárul a szerző művészlét iránti empátiájához.

Bernáth Aurél a festés mellett köztudottan sokat írt is, többek között Ripplhez fűződő kapcsolatáról is. Elsősorban önéletrajzi jellegű írásaiban és elmélkedéseiben gyakran ugyanazt a szemléletet és írói karaktert látjuk megcsillanni, mellyel Bernáth Mária munkáiban is találkozunk. (Pl. Bernáth Aurél Lazarine-ról: „Zord fejű asszony. Kemény vonásaiból pillanatokig a francia jakobinusnőt is kiérzem”, majd az idős Rippliről: „...feje a mellére hajlik, a puha gyapjú, eperszínű sálra, mely nyaka köré tekerve alátétet ad az elpuhult arc lefelé gravitáló húspárnáinak.”)<sup>4</sup>

Bernáth Mária az életrajz 1976-os első megjelenése után egy tanulmányában<sup>5</sup> maga reflektál művére – *tulajdonképpen drámaian kritikus a könyvvél*, helyenként talán igazságtalanul is, ahogy igényes ember szokott kritikus lenni saját munkájával szemben. Recenzensként, önreflexióinak ismerete nélkül azt mondhatnánk a szövegről, hogy az életmű körüli problémákat nem élezi, de nem kerüli el. Stílusa alapvetően nem problematizáló, inkább megold és elsimít, mint felbolygat vagy megkérdőjelez. Szépen és gördülékenyen történeté írja ezt az életet. Elmeséli Rippl-Rónai József történetét, elhelyezi és értékeli is, de nem a polemizáló tudományos fejtegetés igényével. Természetesen az, hogy mennyire látunk egységesnek egy életet és életművet, mennyire érezzük vagy éreztetjük a körülmények és a pszichológiai tényezők felvázolásával egymásból logikusan következőnek a váltásokat – interpretáció kérdése. Ebben az *elmesélt történetben*, éppen azért, mert elsősorban nem problematizál, nem kérdéseket vet fel, hanem elvarrja a szálakat, következnek egymásból az események. Ennek ellenére recenzensként nem vetnénk szemére a tudományos megközelítés mellőzését. A sorok mögött tudományos alapokon álló szemlélet érződik – alapvetően szerencsés pillanatnak tartom, mikor egy téma tudományos kutatója ilyen módon kap szabad kezet, hogy tárgyról írjon.

Bernáth 1982-es *Ars Hungarica* belső tanulmányában olyan keményen fogalmazza meg a kívülálló által talán csak megsejtett problémát, s olyan ellentmondást nem tűrően ad hangot véleményének, hogy feltétlen idénünk szükséges őt magát: „Rippl-Rónai élete és művészete olyannyira színes és valahogy annyira evidensnek látszó viszonyítási pontokat kínál, hogy egy olyan meggyőződés, vagy helyesebben mondva szerzői gyakorlat fészkelte bele magát a szakirodalomba, miszerint az egyszer már tisztázott életrajzi adatok és a hatásvizsgálatokkal megtűzdelt stílusanalízis köré már csak esszéért érdemes, vagy lehet írni. Nem hiszem, hogy volna még egy olyan művészegyéniség a magyar művészettörténetben, akinek munkássága annyira csábítana az esszéírássra, mint Rippl-Rónaié. Így alakulhatott ki az a helyzet, hogy a Rippl-Rónai szakirodalom – eltekintve néhány, valóban kis számú részlettanulmánytól – esszék sorából áll.” Ugyanezen az oldalon kicsit korábban: „Rippl-könyvem nem készült tudományos monográfia igényével, megbízásom jellege, a sorozat, amelyben megjelent, ezt nem is tette lehetővé. Munkámat [...] mindvégig úgy tekintettem, mint előmunkálatát a majd valamikor megírandó nagymonográfiának. Úgy gondoltam, ebben a bizonyos fokig olvasmányosabb műfajban módomban nyílik arra, hogy e nagyszerű művész portréját, a bennem élő Rippl képet felvázoljam, anélkül, hogy a részletkérdések analízise az ösztönös lelkesedést kordába kényszerítené. Nagy vonzás volt ez, az úgyszólván minden művészettörténetben megbúvó és elnyomott szépíró kísértése. Annak is tudatára kellett ébredjek, hogy a nagymonográfiától távolabb kerültem, mint annak előtte voltam.”<sup>6</sup>

Hadd reflektáljunk a szerző saját könyvével kapcsolatos meglátásaira. Rippli, mint a leginkább esszéírára csábító magyar művészek egyike – frappáns meglátás és egyben éles kritika is, de találó. Bernáth Mária nagyvonalú szerénysége, most is, mint mindig, megejtő, de valójában mindannyian tudjuk, hogy nem bűvik meg minden művészettörténészben szépiró. A szintetizáló készség, hogy adatokból képet teremtsen, nem adatott meg mindenkinek.

S mi a helyzet a nagymonográfiával? Vajon mit gondol most a szerző, és mit gondol a művészettörténész társadalom? Most, közvetlenül az 1998-as gyűjteményes kiállítás katalógusa után szükség van-e nagymonográfiára? *Felgyülemlett-e annyi új mondanivaló, megérett-e egy szemléleti váltás a Rippl-oeuvre körül az elmúlt húsz évben?*

Erre a kérdésre a választ a kiállítási katalógus és az átdolgozott monográfia viszonyának vizsgálatában indokolt keresnünk. A bő ötszáz oldalas kiállítási katalógus összesen harminc szerző együttműködéséből született. A tizenkét nagy tanulmány és az egyes képekhez és tárgyakhoz kapcsolódó kutatásokat összegző elemzések szerzői között ott vannak a korszak és ezen belül Rippli legjelentősebb kutatói, egy színvonalas középgeneráció képviselői és számos fiatal kutató is. A nagyszámú, különböző háttérű és szemléletmódú, s helyenként különböző igényességű szerző jelenlétéből adódóan a szövegek némiképp heterogének, ám az elmúlt két évtized Rippl kutatásában jelentkező újdonságok, a felmerülő szakmai viták csomópontjai és a lehetséges megközelítésbeli különbségek érdekesen rajzolódnak elénk.

Az első terület, amely még ezután is hozhat meglepetéseket és gazdagíthatja Rippl-Rónai képünk, az a *mester franciaországi korszaka*. Az ott eltöltött, pályája szempontjából meghatározó életszakaszról hosszúságához viszonyítva keveset tudunk, az életrajzi adatokban is látszanak tisztázatlan pontok és az ott festett művek közül is sok van, amely sosem került a hazai közönség és a szakma elé.

Három eddig ismeretlen mű előkerülésével (*Vöröskontyos női fej, 1891 V.; Vöröshajú nő, 1892 előtt VI.; Vöröshajú női fej, 1892 körül VII.*); kirajzolódott például az 1891–92 körül készült női portréknak egy új, a fekete korszakhoz képest feltűnően színes csoportja. (Ebbe a sorozatba illik az itthon készült, s már régóta főműként számon tartott *Piátsek Margit arképe, 1892 is.*) Bernáth Mária új könyvében két költői hangú bekezdést szentelt a csoportnak: „...nem is lehet e kis pasztell- vagy olajképeket portréknak nevezni. Nem karakterizálnak: úgyszólván földöntúli szférába emelik a látványt.” (58. o.) Rippli első, a Palais Galliera kerti pavilonjában 1892 tavaszán megnyílt, kb. 60 művet bemutató kiállításának anyagára csak a kritikák-ból következtethetünk. E műcsoport azért is lényeges, mert a kritikák alapján jól azonosíthatóan tartozik ebbe az anyagba. Bernáth e frissen írott részben az elemzésbe rá jellemző érzékenységgel emeli be a technikai részleteket is: „A lehetővékonyan használt olajfestéket vagy lazúrozza, vagy legyezőszerű oszlató ecsettel hordja föl a vászonra, majd a képlekeny festéket nyilván még el is dörögli.” (58. o.)

Egyértelműen az utóbbi évek kutatásainak eredménye, hogy megváltozott, árnyalódott Rippl-Rónai és Munkácsy viszonyának alakulásáról alkotott képünk: Rippl szakítása Munkácsyval és a Munkácsy féle zsánerpiktúrával korántsem volt olyan drámai, mint azt eddig feltételeztük. Csernitzky Mária a *Nő fehérpettyes ruhában* című festményhez kapcsolódó, és sűrű jegyzetanyaggal ellátott tanulmányában fejti ki kutatásainak eredményét: „Kétségtelen azonban, hogy 1890 és

1892 között zajlott le az az önállósodási folyamat, mely *Emlékezéseiben*, illetve inkább a későbbi interpretációk során drámai színezetet nyert, de valójában hosszabb ideig tartó és szervezettebb fejlődés eredménye lehetett, sokirányú érdeklődéssel és kísérletezéssel.<sup>7</sup>

A „drámai színezet” forrásul egyértelműen és kézenfekvően szolgáltak Rippl *Emlékezéseinek* idevágó passzusai: „[...] annál nagyobb értéke van a művésznek, minél eredetibb módon interpretál s ennél fogva munkája minél kevésbé emlékeztet egyik vagy másik beérkezett művész faktúrájára [...] újra elővettem a régi, Münchenben jól megindult és már Párizsban sikert aratott festésmódomat és a legnagyobb lelki nyugalommal jóéjszakát kívántam az általam hiába csinált, általam tulajdonképpen soha át nem érzett Munkácsy-modornak.”<sup>8</sup> Másutt: „Egy szép napon elhatároztam, hogy felhagyok a péntekkel [Munkácsyék fogadónapja] és estélyekkel.”<sup>9</sup>

Bernáth 1976-os könyvében még így fogalmazott: „Rippl művésszé érett. Egyszerre csak kész ember volt: München és Munkácsy más irányú befolyása ellenére érkelte magában saját mondanivalóját, és mikor elérkezettnek látta az időt, [...] ellentmondást nem tűrő módon vállalta érte a megpróbáltatásokat.”<sup>10</sup> Az 1999-es kiadásba maximális szakmai tisztességgel építi be az új eredményeket: „Még kb. 1891-ig igénybe veszi azt a nem lebecsülhető anyagi biztonságot nyújtó lehetőséget, hogy Munkácsy közelében dolgozhat, másolhatja az ő képeit; [...] Legalább két éven keresztül, 1889–91 között folyik ez a jól megérthető kettős játék, mindmáig datálási problémákat és szakmai vitákat gerjesztve. Csernitzky Mária hívta fel arra a figyelmet, hogy a Munkácsyval való szakítás sokunk által túlságosan szó szerint vett ténye nem ad pontos datálási fogódzót: kapcsolatuk, ha csak társasági szinten is, de még évekig fenn áll.” (40. o.)

E kérdéskör kapcsán adódnak azok a datálási viták, melyekre Bernáth is utal. Az MNG katalógusban két kép esetében nyilvánvalóan nem értenek egyet a kutatók. A Bernáth által 1889-re datált *Női archép*-et Bellák Gábor<sup>11</sup> 1891 körülinek tartja; a *Nő fehérpetyyes ruhában* című korai főmű datálásakor Csernitzky Mária<sup>12</sup> kutatásai alapján az 1892-es datálás mellett dönt, míg Bernáth a felhozott érveket nem találja elég megalapozottnak, s kitart a korábbi, 1889-es datálás mellett. A vita akkor válhatna igazán érdekessé, ha az új, későbbi datálás mellett érvelő kutatók részletesebben is feltárnák szempontjaikat, ebből adódó következtetéseiket és szélesebb kontextusban értelmeznék az új eredmények jelentőségét – persze ha látnak ilyet. Sejthetünk itt még továbbgondolásra, illetve további kutatásra érdemes pontokat. Az nyilvánvalóan nem vitás, hogy Rippl *Emlékezéseiben* tudatosan építi image-ét, bizonyos eseményeket kiemel és dramatizál, míg másokat átszínez vagy elhallgat, így franciaországi korszakának megértésében csak erősen szubjektív forrásként kezelhetjük. (A sorok közül sokszor megmosolyogtató módon rajzolódik ki a jellegzetesen Ripplis, kissé naivan öntelt önkép. Ld. Bernáth önálló tanulmányát<sup>13</sup> a kérdésről az MNG katalógusban.) Mindvégig tudatosan hangsúlyozza a korszak legmodernebbnek tekintett festőivel lépést tartó stílusát, ám érzésem szerint talán e korszakának szervezettebb megértéséhez vezethet, ha mélyebben megismerjük a kortárs párizsi művészeti élet szélesebb palettáját és Rippl-Rónaira gyakorolt lehetséges hatását. (Ld. a témakörben Szinyei Merse Anna tanulmányát<sup>14</sup> az MNG katalógusban.)

Azt, hogy Bernáth is érzékeli a korai évek körüli kérdések jelentőségét, a kibővült képanyag bizonyítja. A Munkácsy mellett töltött évekről szóló fejezetet a *Pontaveni*

*kocsma* c. festmény mellett további három zsánerkép illusztrálja. (Az egyik, a *Külvárosi szoba belseje Párizsban* című vászon ismét olyan, amely körül vannak viták. Itt nem a datálás, hanem a kép eredetisége a kérdés: az MNG katalógusában Bellák 20. század elején készült másolatnak véli,<sup>15</sup> míg Bernáth szerint Rippl-től származik. (35. o.) E ponton nyilvánvalóan az MNG Bírálati csoportjának Rippl-Rónaival is foglalkozó kutatója és a független Rippl szakértő közötti nézetkülönbségről van szó. A vitának nincs e képen túlmutató jelentősége, mivel a kompozíció nyilvánvalóan a mestertől származik, ahogy ezt a egyik részletmotívumát, egy kosár mellett ülő kisfiút ábrázoló, vitathatatlan eredetiségű vászna bizonyítja.)

Bernáth Mária a katalógus fő eredményét az egyes képekhez és tárgyakhoz készült kutatásokban és rövid tanulmányokban látja. „Az adatanyag [...] tapasztalataim szerint távolról sem eléggé megbízható kutatásokon nyugszik”<sup>16</sup> – jelölte meg a szükséges kutatás fő irányát 1982-ben, s valóban, a koncepciója alapján készülő kiállítás előkészítése során sok képnek alaposan utánanéztek. Ezek a kis tanulmányok a pontos adatanyag felhalmozásával számos részproblémára rávilágítanak. Ezeknek a tényfeltáró kutatásoknak Bernáth feltehetően azért látja nagy jelentőségét, mert hozzájárulnak az „esszéisztikus Rippl-figura” demisztifikálásához.

A katalógus további szemléleti újdonságai, a mester különböző korszakainak értékelésében mutatkoznak. A konzekvenciák Bernáth művének új kiadásában is lecsapódnak. Ez érinti az enteriőr korszak, a kukoricás képek és a késői pasztell-korszak megítélését is. Tulajdonképpen arról van tehát szó, hogyan tekintünk Rippl-Rónaira attól kezdve, hogy 1901-ben végleg hazaköltözött Magyarországra. Franciaországi működését, a Nabis csoporthoz fűző személyes szálai és stílári rokonsága révén egyértelműen a képzőművészeti mainstream részeként látjuk – de minek tartjuk akkor, mikor Párizs helyett Kaposvár és Budapest lett életének színtere és művészetében is jól elkülönülő új korszakot nyitott?

A fiatalabb progresszív festőnemzedék radikálisan elutasító véleménye tükröződik Bernáth Aurél kijelentésében: „Lenéztem őt, mondván: eladta magát. Lipótvárosi szalonfestő. Legfeljebb a párizsi korszaka marad fenn.”<sup>17</sup> Fülep Lajos sokat idézett 1910-es cikkében így fogalmaz: „Én ma azt hiszem, hogy Rippl-Rónai nem valósította meg mindazt, amire tehetsége, mely a leggazdagabbak egyike, elhívta.”<sup>18</sup> (Ugyanakkor e cikkében írja meg azokat a „Rippl volt az egyetlen, aki friss, eleven vért hozott a magyar piktúrába...”<sup>19</sup> – kezdetű, profetikus hangvételű sorokat, melyekre szinte minden Rippl-Rónaival foglalkozó munka hivatkozni szokott.)

Bernáth Mária könyvének bevezetőjében óvatosan tette fel a kérdést, és később sem adott egyértelmű választ (inkább személyes elkötelezett meggyőződését érzékeltette): „Sokat ígérő feladat elmélyedni e képekben, amelyek hol az európai festészet élvonalába illeszthetők, hol fásult rezignációról és az alkotó szellem kimerüléséről árulkodnak. Ha így van, ha valóban van törés az oeuvre-ben, meg kell keresnünk, vagy legalábbis körül kell tapogatnunk e megtorpanás okát, és elgondolkodnunk, vajon mennyire volt szükségszerű e furcsa magyar sors.” (9. o.)

Németh Lajos 1982-ben, teoretikus igényű tanulmányában foglalt állást: „Egy történetileg kialakult kultúra determinatív ereje, magához bilincselő szigora munkálkodott benne, amely erősebbnek bizonyult az individuum szuverenitásánál.”<sup>20</sup> Abban, ahogy Bernáth a gyakran kisszerűséggel vádolt enteriőr korszakot értékeli, érződik a Németh tanulmány konzekvenciája. „Rippl öntudatlan asszi-

milációjának bravúrját hajtja végre most. [...] Rippl-Rónai enteriőr korszakának legfőbb érdemeit a posztimpresszionista szintézis magyar talajba plántálásában, a magyar zsánerek a nyugat-európai tapasztalatokon nyugvó átformálásában látom, egyfajta híd-szerepben.” (146. o.)

A kukoricás korszak megítélésében Gergely Mariann tanulmánya egyértelműen új törekvést tükröz. Míg korábban a kukoricás képeket gyakran érte a kényszerű keresettség, a különösebb festői gondolat nélkül való „modernkedés” vádja, Gergely értékelése szerint Rippl itt „...megindult tehát egy egyre bátrabb festői elvonatkoztatás útján, amelynek első lépéseit még Párizsban tette meg.”<sup>21</sup>

A nagy tömegben készülő késői pasztellek között vitathatatlanul nagyon sok a gyenge, valódi képi feszültséget nélkülöző munka, de számos remekmű is akad. A mester életének utolsó bő évtizedét felölelő korszakát eddig *A hanyatlás évei* fejezetcím alatt tárgyalta Bernáth. Az 1999-es kiadásban a gyűjteményes kiállítás utolsó termékének címe lett az új fejezetcím: „A nők dicsérete. A pasztellportrék korszaka.” A változtatás jelzésértékű, bár a megfogalmazással lehetnek kifogásaink: a „nők dicsérete” kifejezéssel keltett édeskesen közhelyes hangulat talán nem a legszerencsésebb. Egyrészről Rippli legjobb nőket ábrázoló pasztellportréin objektív marad, nem lírizál feleslegesen. (A „nők dicsérete” fordulat ilyen értelemben eufemisztikus megfogalmazása lehetne annak, hogy számlálatlanul festi a női portrékat, s e művek jelentős része erőtlenségre utal.) Másrészről a húszas évek kiemelkedő darabjai közé tartoznak a férfiakról készült pasztellek, az íróportrék. A címtől eltekintve minimális a változtatás a fejezet szövegében.

A katalógus lényeges újdonsága a Rippl-Rónai fotóhasználatával foglalkozó tanulmány,<sup>22</sup> amely kérdésre – Csorba Csilla tanulmányára hivatkozva – Bernáth is kitér az átdolgozott kiadásban.

Még nem kíséreltünk meg választ adni a kérdésre, amiért e hosszú, az MNG katalógus és a monográfia megállapításait összevető kitérőt tettük. Benyomásom szerint egyelőre a katalógus egyik szerzője sem tárja elének egy új szemléletű nagymonográfia csiráit – Bernáth Mária könyve 1999-ben is a legnagyobb rálátású és legjobb tollú Rippl szakértő munkája. Mindamellet a katalógusban is felvetődő problémák sokat lendíthetnek a Rippl interpretáció helyzetén. Bernáth könyve, műfajából adódóan is kerek, lezárt képet fest. Helyenként talán túl evidensnek, túl megoldottnak tűnik az életmű (ez a kiállítás hangulatát is jellemezte). Lehet, sőt újabb nemzedékek számára feladat is újra problematizálni az életművet, s ezáltal adni impulzust a recepciónak.

A monográfia bevezetőjében megfogalmazott célja Rippli portréjának megrajzolása volt – milyen is tehát a Bernáth Mária könyvéből elének rajzolódó Rippl-Rónai kép? Milyen viszonyban áll egymással ez arcképen a személyiség és a művészi tehetség? Bernáth Máriát Rippl-Rónai emberi arcának, személyiségének megrajzolásában is empátia vezérli. Bár apja révén ismerhette a pozór Ripplit is („Nagy színészfej! Hogy itta mindig önnön szépségének és hatásosságának mámorát! Ez a fej valami múlt századi művészromantikát hordozott, kodifikált külsőségeivel, mint a nagyszélű kalap s a hosszú, egy tinccsel előrebukó hajviselet.”<sup>23</sup>), saját nyelven mindig úgy fogalmaz, hogy ne kendőzze el az igazságot, de mégis közvetítse Rippl-Rónai művészi tehetsége iránt érzett feltétlen elismerését: pl. „Nem ismer nehézséget, úgy fest, mint ahogy más beszél.” (9. o.) (Létezhets-e megjegyzés-

nek számonkérő olvasata: azazhogy Rippl felületesen siklott át a képi-teoretikus problémákon. Ám ez a szövegezés az érem pozitív oldalát láttatja.) Amikor a meszter emberi kisszerűségeit leginkább érintő *Emlékezései*-vel foglalkozó tanulmányt zárja, így fogalmaz: „Mentalitása valójában a családi körben magát jól érző polgárré, ki a vacsorameghívások zamatát élvezi és a szekrény tetején telelő almák illatát hordozó kisvárosi híreket.”<sup>24</sup> Festő nem kívánhat jobb interpretátort.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1998. márc. 12. – szept. 6. Kiállítási katalógus. Szerk. Bernáth Mária, Nagy Ildikó. Bp. 1998.

<sup>2</sup> A színes reprodukciók között sajnos több van, amelynek zavaróan pontatlanok a színei. Például a *Nő fehérpettyes ruhában* (I. tábla) reprodukciójából pont az a halványkék és rózsaszín tónus hiányzik, amely az alapvetően szürkékre épülő kép színbeli összetettségét adja. Az *Öreganyám* lány barnásszürke háttere olyan erős zöld árnyalatot kapott (XII. tábla), hogy a finom idős hölgy karaktere egészen megváltozik; halk merengés helyett ijesztő komorságot áraszt. Több képet mintha halvány fátyol borítana, sokat veszítenek az erejükből a valóságban intenzív kontrasztok. Az MNG kiállítás katalógusának reprodukciói jóval színhelyesebbek. A színbeli pontatlanságoktól eltekintve összességében nagyon szép kiállítású a könyv: finom a tapintása, elegáns a mérete, kellemes a laptükre.

<sup>3</sup> BERNÁTH Mária: Rippl-Rónai József. Bp. 1976. Gondolat. (Szemtől szemben)

<sup>4</sup> BERNÁTH Aurél: Búcsúm Rippl-Rónaitól. 432. In: BERNÁTH Aurél: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960. 431–442.

<sup>5</sup> BERNÁTH Mária: A Rippl-Rónai kutatás helyzete. Rippl-Rónai és a szimbolizmus. *Ars Hungarica*, 1982/2. 201–209.

<sup>6</sup> BERNÁTH 1982. 203.

<sup>7</sup> MNG Kat. 214.

<sup>8</sup> RIPPL-RÓNAI József Emlékezései. Bp. 1911. 37–38.

<sup>9</sup> RIPPL-RÓNAI i.m. 33.

<sup>10</sup> BERNÁTH 1976. 39.

<sup>11</sup> MNG Kat. 6.kép, 210.

<sup>12</sup> MNG Kat. 7.kép, 213.

<sup>13</sup> BERNÁTH Mária: Rippl-Rónai József Emlékezései. MNG Kat. 113–118.

<sup>14</sup> SZINYEI MERSE Anna: Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabis csoporttal. MNG Kat. 49–68.

<sup>15</sup> MNG Kat. 206.

<sup>16</sup> BERNÁTH 1982. 203.

<sup>17</sup> BERNÁTH A. i. m. 432.

<sup>18</sup> FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. A Ház. 1910. 10. sz. Újraközölve: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I. Budapest, 1974. 213.

<sup>19</sup> FÜLEP i. m. 214.

<sup>20</sup> NÉMETH Lajos: A vizuális kultúra helyzete a magyar századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében. *Ars Hungarica*, 1982/2. 200.

<sup>21</sup> GERGELY Mariann: Kései elégtétel. MNG Kat. 85.

<sup>22</sup> CSORBA Csilla: Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés. MNG Kat. 185–199.

<sup>23</sup> BERNÁTH A. i. m. 441.

<sup>24</sup> MNG Kat. 117.







**800 Ft**

# ARS HUNGARICA

2000/2





# ARS HUNGARICA

---

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK  
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN  
OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY  
THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

---

2000. XXVIII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM



A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET  
BUDAPEST, ÚRI U. 49. 1014. T: 375 9011/538 FAX: 356 1849

SZERKESZTŐ:

**TÍMÁR ÁRPÁD**

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

**DÁVID FERENC**  
**GALAVICS GÉZA**  
**MAROSI ERNŐ**  
**PATAKI GÁBOR**  
**WEHLI TÜNDE** (Szemle)

Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme  
Felelős vezető: Roznai Zoltán

---

A borítón **Mattis Teutsch János: Linóleummetszet.**

# TARTALOM

## TANULMÁNYOK

<i>Serfőző Szabolcs</i> : A 17–18. századi párizsi konfraternitások társulati lapjai .....	245
<i>Papp Gábor György</i> : Adalékok Steindl Imre építészti tevékenységéhez .....	259
<i>Gosztonyi Ferenc</i> : Akadémiai emlékbeszéd mint önarckép. Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete” .....	273
<i>Markója Csilla</i> : A Mednyánszky-kutatás új forrásai és a Lincselés c. kép .....	283
<i>Aknai Katalin</i> : A táj, a torony, a filodendron. A „motívumról”, Veszelszky Béla kapcsán .....	301
<i>Hornyik Sándor</i> : „A természet rejtett arca” Gyarmathy Tihamér festészetében .....	309

\*

<i>Sármány-Parsons Iлона</i> : Nagybánya festészete a Monarchia művészeti kontextusában .....	321
<i>Bajkay Éva</i> : „A műalkotás a rendbe szedett szépség.” A belgiumi és a magyar avantgárd elfelejtett kapcsolatai .....	357

## DOKUMENTUM

<i>Bor István</i> : Bor Pál és a szocreál .....	379
---	-----

## ADATTÁR

<i>Murádin Jenő</i> : Mattis Teutsch János kiállításai a szülőföldön .....	397
--	-----

## BIBLIOGRÁFIA

<i>Révész Emese</i> : 19. századi magyar képzőművészeti folyóiratok repertóriuma II. Képzőművészeti Szemle, Magyar Műipar.....	415
--	-----

## SZEMLE

<i>Szakács Béla Zsolt</i> : A jáki apostolszobrok. Die Apostelfiguren von Ják .....	457
---	-----

\*

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének fiatal kutatói és ösztöndíjasai 2000. március 24-én tudományos felolvasó ülésen számoltak be munkájukról, kutatási eredményeikről. Folyóiratunk TANULMÁNYOK rovatának első részében az ott elhangzott előadásokat közöljük.



Serfőző Szabolcs

### A 17–18. SZÁZADI PÁRIZSI KONFRATERNITÁSOK TÁRSULATI LAPJAI

Előadásomban az elmúlt évben Franciaországban folytatott Ph.D. ösztöndíjas kutatásaimról szeretnék beszámolni. Itthoni témámhoz kapcsolódóan Franciaországban is grafikatörténettel, elsősorban a 17–18. sz.-i populáris grafika egyik szűkebb területével, a vallásos tárgyú, illetve a hitélethez kapcsolódó grafikai emlékanyaggal foglalkoztam. Ezen belül most a párizsi konfraternitások társulati lapjairól szeretnék beszélni.

A műfaj vizsgálatához kitűnő forrásanyag állt rendelkezésre a párizsi Bibliothèque Nationale, illetve a Bibliothèque historique de la Ville de Paris grafikai gyűjteményében – melyekben 336, illetve 223 db társulati kiadvány található – ugyanakkor az anyag feldolgozására kevés figyelmet fordított az eddigi kutatás.<sup>1</sup>

A múlt század végén meginduló francia grafikatörténeti kutatások jelentős eredményeket értek el, az emléanyag feldolgozására olyan heroikus vállalkozások keretében került sor, mint például a máig be nem fejezett, az Inventaire du fonds français sorozat keretében megjelenő, a 16., a 17. és a 18. századi metszőket monografikusan feldolgozó katalógusok. A populáris grafika (imagerie populaire) műfajaira azonban mindmáig kevés figyelem irányult, szemben például a német kutatások által ezen a téren elért komoly eredményekkel. A társulati kiadványok magyarországi emléanyagának feldolgozására is csak az elmúlt időkben történtek meg az első kísérletek.<sup>2</sup>

Közismert, hogy a késő középkori és a kora újkori devóciós gyakorlat számos megnyilvánulási formájával találkozhatunk a hivatalos, az egyház által kínált kereteken kívül. A zarándoklatok, processziók, stb. mellett a konfraternitások igen fontos elemei a kora újkori laikus vallásgyakorlatnak, jelentős szerepet töltenek be a devóció egyéni és közösségi formáinak szervezésében. A szűkebb értelemben vett vallásos társulatok és más hasonló egyesülések elsődleges célja saját és mások lelki üdvösségének szervezett keretek között való biztosítása volt. A tagjaik sorába lépő emberek közösen végzett áhítati gyakorlatokkal, imával, énekléssel, patrónusszentjeik ünnepén körmenetekkel, misével gyakorolták a keresztény jámborságot, buzgó keresztény élettel készültek a remélt túlvilági boldogságra. Ezen túlmenően a szocializáció és a társadalmi szolidaritás számos feladatát is magukra vállalták, jelentős karitatív tevékenységet fejtettek ki, részt vettek a betegek gondozásában, tagjaik temetésének szervezésében, stb.<sup>3</sup>

A társulatok elsősorban városokban működtek, ebben a tekintetben a városi öntudat egyik sajátos megnyilvánulási formái is egyben, ugyanak-

kor a nagy, városi populáción belül egy mikroközösséghez való tartozás szükségletét is kielégítették, jelentős identitásformáló szerepet is betöltöttek. Jelentőségük és funkciójuk alaposabb megértéséhez fontos röviden kitérnünk a csoportszerveződés általános motivációjára. Mint közösségek, nemcsak szociológiai tények a város társadalmi terében, hanem vonatkoztatási pontok is egyben. Tagjait azon az alapon egyesíti, hogy valami *közös* a közösség tagjaiban, ugyanakkor valamilyen jellemző módon *meg is különbözteti* tagjait más csoportok tagjaitól. A csoportszerveződésnek tehát alapvető eleme a másoktól való elhatárolódás, a *határ*. A közösségi tudat feltételezi azon határok elfogadását és elfogadtatását, melyek általában az emberek közötti interakciókban intézményesülnek. Ám ezek a határok nem feltétlenül objektívan nyilvánvalóak. A közösség tagjai szimbolikus jelentőségű dolgokkal, szimbolikus gesztusokkal fejezik ki határaikat, különállásukat.<sup>4</sup> A vallásos társulatok esetében ilyen, a közösséget kifejező szimbólumnak tekinthetjük a körmeneteket, az egyenruhákat, a jelvényeket és ilyen szimbólumként értelmezhetjük a társulatokhoz kapcsolódó képzőművészeti produkciókat, így az előadásom tárgyát képező társulati lapokat is.

Mint említettem, a konfraternitások jellegzetesen városi jelenségek. A 17–18. sz.-i Párizsban rendkívül sok, közel 650 társulat működéséről van adatunk. Népszerűségükhöz nagyban hozzájárult a társulatoknak adományozott pápai, illetve érseki indulgencia. A katolikus egyház tanítása szerint a bűnbánat által a hívó ember feloldozást nyer bűnei alól. Az indulgencia az ezekért a múltban elkövetett és megbánt bűnökért járó, isten által kiszabott, a purgatóriumban letöltendő, időben kifejezhető büntetés meghatározott részének elengedését jelenti. Az egyház számos fajtáját különbözteti meg az indulgenciának. A két legfontosabb kategória a büntetés egészét vagy csak egy részét elengedő, *teljes* és *részleges* bűnbocsánat. Ez utóbbit 1215 óta kizárólag a pápa adományozhatja. Ezen túlmenően beszélhetünk csak meghatározott (kultusz)helyeken és meghatározott (ünnepi) alkalmakkor elnyerhető, illetve tárgyakhoz, például a rózsafüzérhez kapcsolódó indulgenciáról, s létezik csak emberek egy meghatározott csoportja, így például egy konfraternitás tagjainak járó indulgencia is. Az indulgenciára vonatkozó dogma egyik fontos, a konfraternitások esetében is meghatározó eleme az elkövetett bűnök miatt istennek járó elégtétel és így a bűnbocsánat átruházhatósága, közösségi jellege. A katolikus tanítás szerint ugyanis a hívó elégtételt adhat saját magáért és helyettesítéssel vagy közbenjárással másokért is. A konfraternitások működésének ez a tan szolgáltatja teológiai alapját.

A tridenti zsinat 1563-ban hozott határozatában megerősítette az egyház Krisztustól eredeztetett hatalmát az indulgenciák adományozására és a protestáns kritikával szemben az indulgenciák hathatósága mellett foglalt állást. Tovább folytatta az indulgencia adományozását, egy olyan erőt látva a különböző áhítati gyakorlatokkal elnyerhető bűnbocsánatokban, ami erősíti a katolikus közösségek hitét és összetartását. Ezzel párhuz-

mosan a konfraternitások alapítását és az ezekhez kapcsolódó, népszerűségüket nagyban elősegítő, teljes bűnbocsánatot biztosító indulgenciák adományozását is támogatta.

A 17–18. századi Párizsban a laikus vallásos társulatok minden főbb típusát megtalálhatjuk, a mindenki számára nyitott, a kor népszerű devóciós formáit gyakorló áhítati társulatoktól, a szerzetesrendekhez kapcsolódó harmadrendeken és a karitatív, például a betegek és haldoklók lelki gondozását végző konfraternitásokon át a zártabb, egyes mesterségek, foglalkozások mesterreit tömörítő társulatokig.

A középkori eredetű vallásos társulatok helyzete jelentősen megváltozott a tridenti zsinat határozatai, valamint VIII. Kelemen pápa 1604-es *Quaecumque* konstitúciója nyomán. Az egyházi jogi szabályozás és ellenőrzés fokozott mértékben érvényesült, a társulatalapítás egyházhatósági felügyelet alá került. Az ellenreformáció során a konfraternitások devóciós és karitatív szerepéről a hangsúly a katolikus hit védelmére és a protestánsok által támadott eukarisztia- és Mária-tisztelet, valamint a szentek kultuszának terjesztésére helyeződött át. A Jézus Szent Nevét viselő, a *Saint Geravis* templomban, 1590-ben alakult társulat tagjai például arra esküdtek, hogy életüket a pápának és Párizs püspökének való engedelmességnek rendelik alá. A Mária-kultusz új formái kezdenek virágozni, mint például az *Immaculata Conceptio* tisztelete, és újult erővel jelennek meg a korábbi kultuszformák is, mint például Mária születésének tisztelete, melyet 18 párizsi konfraternitás választott titulussá. Az érsekek ajánlására Franciaország szinte minden egyházközségében megalakultak az Oltáriszentség testvérületek, Párizsban 37-ről van adatunk. A 17. század nagy vallási megújulásában tehát igen jelentős szerepet töltöttek be testvérületek. Jogi státust nyerve javakat birtokolhattak, örökölhettek, különböző járadékokra voltak jogosultak, saját kápolnát tartottak fenn, melyekbe oltárokat és ötvösműveket rendelhettek, tagjaik számára pedig társulati lapokat nyomtattak. Ezek az előállított mennyiséghez képest csak elenyésző mértékben maradtak fenn. Egy 18. sz.-i forrás szerint például a *Saint-Etienne de Grés* templomban alapított *Notre Dame de Bonne Délivrance* társulat közel kilencven év alatt (nem tévedés!) 500 000-nél is több példányban jelentette meg társulati lapját, ami jól érzékelteti az efféle nyomtatványok rendkívüli népszerűségét a 17. sz.-i Párizsban, ugyanakkor azt is illusztrálja, hogy a társulati lapok a grafikai produkció meglehetősen populáris szegmensének termékei. Bár a lapokat illusztráló metszetek készítői között olyan neves művészeket is találunk, mint például Jean Lepautre vagy Sebastian Leclerc, aki történetesen épp a rézmetszők konfraternitásának társulati lapját készítette, a lapok többsége azonban közepes tehetségű metszők műve, jóllehet ez a populáris stílus elég távol esik a mi közép-európai provincializmusról alkotott fogalmunktól.

A barokk kori társulati lapok konjunktúrája nem lett volna lehetséges a nyomdaipar 17. sz.-ban kezdődő és a 18. sz.-ban is folytatódó gyors fejlődése



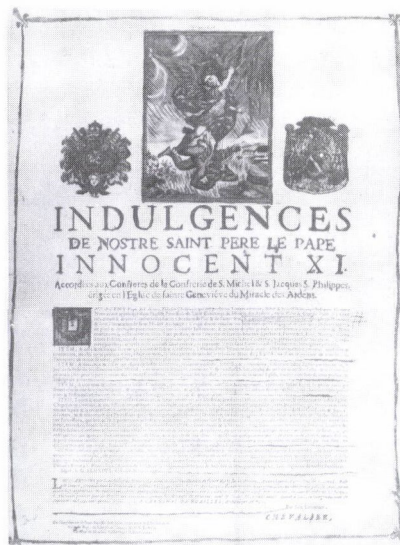
nélkül. A 17. sz. végéig a metsző mesterek nem tömörültek céhekbe, nyomólemezek így könnyen cirkuláltak a metszők és nyomdász-kiadók között, akik különösebb szerzői jogi problémák és következmények nélkül újra és újra felhasználták vagy újra metszették azokat. Az ily módon könnyen előállítható olcsó egylapos nyomtatványok igen hamar kurrens kereskedelmi terméké váltak és nagyban elősegítették a különböző devóciós gyakorlatok terjedését és a társulatok népszerűsítését. Mindezek ismeretében elég meglepő, hogy csak igen kevés maradt fenn máig ezekből a nyomtatványokból. Mivel a társulatok minden évben kiadták lapjaikat, ezek a nyomtatványok nem képviseltek különösebb értéket a társulati tagok számára, így keveset őriztek meg belőlük. Az imént említett Notre Dame de Bonne Deliverance társulat kiadványából mindössze 3 példány fennmaradásáról tudunk.

A konfraternitások kétfajta egylapos kiadványt jelentettek meg és terjesztettek: a társulati lapot és az indulgencia vagy más néven bűnbocsánati lapot. A két típust alapvetően a szöveg és a kép aránya különbözteti meg. A társulati lapon mindig annak a szentnek az ábrázolása foglalja el a legnagyobb helyet, amelyiknek a patronátusa alá az adott testvérület tartozik, ezt kíséri néhány rövid felirat, mely értelmezi az ábrázolást, közli a társulat nevét, a székhelyül szolgáló templomot stb., illetve egy többnyire francia nyelvű, a patrónusszent közbenjárását kérő, rendszerint sztereotip formulákból felépülő imát is tartalmaz.

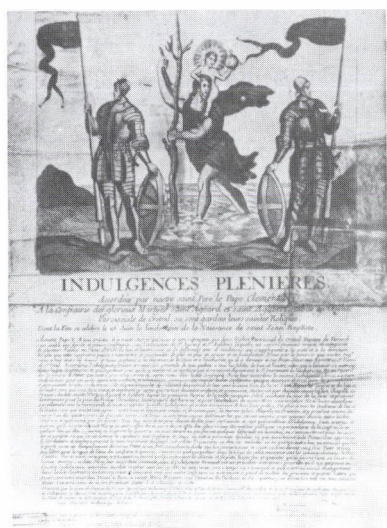
Ilyen például a Szent Genováva templomban alapított Szent Mihály, Jakab és Fülöp társulat 18. sz. elejéről származó lapja. (1. kép) A kompozíció középpontjában Szt. Mihály és a sárkány látható, tőle jobbra és balra Fülöp és az ifjabb Jakab apostol. A háttérben a Mont-Saint-Michel jelenik meg. A társulat a párizsi kalaposmesterek vallásos közössége volt, akik Szt. Mihályt, az ifjabb Jakab és Fülöp apostolt választották védőszentül. Arra a kérdésre, hogy miért pont őket, az ikonográfia egyes elemei szolgálhatnak magyarázattal. Az ok nem túl magasztos, ugyanakkor jól jellemzi a populáris kultúrát hordozó városi iparos réteg vallási attitűdjeit. A sárkányt eltipró Szt. Mihály gesztusa a gyapjűszövet-készítés munkafázisainak egy mozzanatára, a szövet lábbal történő taposására, tömörítésére emlékeztet. Jakab apostol mártíromságának eszköze, a ványolórúd, mellyel a legenda szerint agyonütötték, szintén a kalaposok egyik fontos munkaeszköze. (A kép hátterében épp a kivégzést, a Jakab apostol rúddal való agyoncsapásának jelenetét láthatjuk) Fülöp apostol nem hozható ilyen összefüggésbe a kalaposmunkával, alakja azonban gyakran összekapcsolódik a kultuszban az ifjabb Jakab apostollal, mivel ünnepük ugyanarra a napra, május 3.-ra esik. Feltehetően ezért ábrázolták alakját ezen a társulati lapon is. A lap tetején a társulat működését 1673-ban engedélyező XI. Kelemen pápa és az engedélyt 1704-ben megerősítő párizsi érsek, Louis-Antoine Noailles címere látható. A lap alján, ornamentals keretben egy a patrónus szentek közbenjárását kérő ima olvasható, illetve a társulat tagjainak mesterségére utaló kalapok jelennek meg.



1. Szent Mihály, Jakab és Fülöp konfraternitás társulati lapja. 18. sz. eleje, Bibliothèque National, Párizs



2. Szent Mihály, Jakab és Fülöp konfraternitás indulgenciás lapja. 18. sz. eleje, Bibliothèque National, Párizs



3. Szent Agoard és Aglibert konfraternitás társulati lapja. 18. sz. eleje, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Párizs



4. Szent Juliánusz és Genest konfraternitás társulati lapja. 18. sz. közepe, Bibliothèque National, Párizs

A társulatok nyomtatványainak másik típusán, a bűnbocsánati lapokon rendszerint a tipográfiaiilag gazdagon alakított szöveg dominál, mely a pápai bulla francia fordítását és az érseki engedély szövegét közli, ezt kíséri a patrónusszentet ábrázoló kisméretű fa vagy rézmetszet, olykor kiegészítve az épp trónon ülő vagy a bűnbocsánatot adományozó pápa illetve Párizs érsekének címerével. Ilyen például a kalaposok imént említett társulatának bűnbocsánati lapja. (2. kép) A lap tetején középen egy Szt. Mihályt ábrázoló rézmetszet látható, a háttérben a Mont-Saint-Michel körvonalai rajzolódnak ki, tőle balra XI. Kelemen pápa, jobbra pedig Párizs érsekének címere látható. Alatta a XI. Kelemen által a társulat tagjainak 1681-ben adományozott bűnbocsánatról szóló szöveg és az ezt megerősítő érseki engedély olvasható. A lap alján baloldalt található szignatúra szerint a lap Jean-Baptiste Despine nyomdász és kiadó műhelyében készült 1722-ben.

A fennmaradt emléanyag közel kilenc tizedét a társulati lapok teszik ki. Népszerűségük oka nyilvánvalóan a képek domináns szerepében keresendő, hiszen az ábrázolás által, a vizualitás nyelvén azokat a társulati tagokat is meg tudták szólítani, akik nem tudtak olvasni. A társulati lapokat egyébként kizárólag azok között a társulati tagok között terjesztették, akik befizették éves tagdíjukat, így ezek a nyomtatványok olyak speciális kiadványok voltak, melyekhez a szélesebb közönség nem juthatott hozzá a metszetárusoknál. Ugyanakkor szórványosan arra is van adatunk, hogy a konfraternitás új tagok toborzása érdekében osztogatta lapjait a városban.

Maguk a társulati lapok tulajdonképpen a sokszorosított grafika elterjedésével egy időben megjelentek, korábbi, a 14. század második feléből arra van adatunk, hogy selyemre nyomott példányok szolgálták a társulati tagok áhítatát. A papír európai elterjedésével óriási népszerűsége tettek szert a devóciós célú nyomtatványok és nagyban hozzájárultak a nagy pestisjárványokat követő, a koldulórendek tevékenysége nyomán bekövetkező spirituális megújodáshoz. Az olcsó, nagy példányszámban terjesztett, fametszetű devóciós grafika előállításának elsődleges központjai Flandriában és a Rajna mentén alakulnak ki a 15. sz. végén. Párizsban a Szajna jobb partján, a rue Montorgueil-ben jelennek meg az első jelentős metszőműhelyek a 16. század folyamán, ahol kezdetben fametszeteket, majd főleg rézmetszeteket állítottak elő.<sup>5</sup> A párizsi konfraternitások első nyomtatványai is ekkoriban jelennek meg, mint például a sebészek és borbélyok Szent Kozmasz és Damián nevű társulatának 1610–1618 között készült fametszetű lapja. A rézmetszetek megjelenése kezdetben szinte semmilyen hatással nem volt a fametszetek népszerűségére. Az új technológiát, a rézmetszést ebben a kezdeti szakaszban főleg a „magasművészet” körébe tartozó, többnyire allegorikus témák ábrázolására használták, melyek távol estek a devóciós képek felfogásától. A rézmetszetek csak a tridenti zsinatot követően, az ellenreformáció során terjedtek el szélesebb körben, Emile Mâle szavait idézve a „reconquete par l’image”, a hívek „képekkel való visszahódításának” eszközeként. A devóciós nyomatok előállítására először Antwer-

penben kezdték alkalmazni a rézmetszés technikáját, és a nyomdász-kiadók révén ez a város vált egészen a 17. sz. közepéig a nyomatok elsődleges kereskedelmi központjává is. Antwerpen domináns szerepe erőteljesen gátolta és késleltette a francia metszőműhelyek kialakulását, melyek nagyobb számban csak a 17. sz. közepétől jelentek meg Párizsban.<sup>6</sup>

A technikátörténettel szorosan összefonódik az ikonográfia megváltozása is. A mélyrehatóbb, részletgazdagabb rézmetszetek új devóciós témákat kínáltak a híveknek. Az itáliai reneszánsz festészetből számos új ikonográfiai típus került a devóciós metszetre és terjedt el. A konfraternitások 17. sz.-i megújulásához nagyban hozzájárult a sokszorosított grafika előállításának ez a technikai és ikonográfiai változása: a hagyományos témák eltűntek és az új lelkiségnek megfelelő új típusok jelentek meg.

A társulati lapokat díszítő metszetek többsége szignálatlan. A szignált metszetek viszonylag kis számát az áhítati grafika más műfajaihoz hasonlóan itt is a metszetek többségének gyenge kvalitásával, a feladat alkalmi jellegével, valamint a rézlapok név nélkül történő újrafelhasználásával, újrametszésével magyarázhatjuk. A fennmaradt forrásokból tudjuk, hogy a konfraternitás vezető tisztviselője közvetlenül a metszővel kötötte meg a megállapodást a metszet elkészítésére, akik többnyire rajzolóként és metszet-árusként (*graveur et marchand d'estampes*) nevezik meg magukat. A megállapodásra rendszerint szabályos magánjogi aktus keretében, szerződésben került sor, amiben megegyeztek az előállítandó nyomatok mennyiségéről, az elvégzendő munka áráról és határidejéről. A megbízott metsző mesterek java része szerény képességű művész, de többnyire a konfraternitások sem ragaszkodtak az eredeti kompozíciókhoz, gyakran megelégedtek a sokszor használt és elkopott rézlemezek felújításával vagy egy más céllal készült metszet másodlagos felhasználásával. Arra is gyakran találunk példát, hogy a metsző egyszerűen lemásolta a régi metszetet, így az új lemezről készült nyomatok kompozíciója megfordult. Mindez nagyban hozzájárult az ikonográfiai típusok sztereotipizálódásához, egyben a nyomtatványok népszerűségéhez is. A metszők gyakran két dúc kombinációjával állították elő kompozícióikat. Az egyik a szent ábrázolása látható, a másikon rendszerint valamilyen szöveg vagy a társulat nevét és a székhelyül szolgáló templom titulását feltüntető felirat jelenik meg. A két lemez ugyanarra a lapra történő nyomtatásával így a társulat kis költséggel előállíttathatta saját, egyéni lapját. A Szent Kristóf plébániatemplom Szt. Agoard és Szt. Aglibert nevét viselő társulatának a 18. sz. elejéről származó indulgenciás lapján például jól látható, hogy a lapot két nyomólemez felhasználásával állították elő. (3. kép) A felső rézmetszeten középen a társulat székhelyéül szolgáló templom névadó szentje, Szt. Kristóf látható, vállán a gyermek Jézussal, baloldalt Szt. Agoard, jobbra Szt. Aglibert. A két mártírhálált halt szent fejereklyéjét a Créteil-ben lévő Szt. Kristóf templomban őrzik, nyilván ez motiválta a társulat névválasztását. A lap alján a társulatnak teljes bűnbocsánatot (*indulgences plénierres*) adományozó, X. Kelemen pápa

által 1672-ben kiadott bulla szövege olvasható, valamint az a Párizs püspöke által 1673-ban adott engedély.

A példa jól érzékelteti egyfelől a társulatok szerény művészi igényeit, másfelől betekintést enged a kevésbé igényes metszők műhelygyakorlatába. Ebből az eljárásból, a metszetek másodlagos felhasználásának gyakorlatából ered a társulati lapok illusztrációinak egyik legfontosabb jellemezője, az ikonográfia konzervativizmusa. A nyomólemezek másodlagos felhasználásával, vagy olykor átmetszésével előállított társulati lapok az illusztrációk hosszú utóéletét biztosították, és évtizedekre konzerválták az ikonográfia és a kompozíció elemeit. Az elhasználdott, elkopott lemezeket a társulatok rendszeresen felújították, vagy egy korábbi metszet alapján új nyomólemezt készítettek. Jól látható ez a muzsikások és táncosok Szt. Juliánusz és Szt. Genest nevű társulatának 1766-ban készült lapján, melynek nyomólemeze egy korábbi metszet alapján készült. (4., 5. kép) Szt. Juliánusz alakja így átkerült a jobboldalra, Szt. Genest pedig a balra. A két metszet olyannyira tükörszimmetrikus, hogy a keret mentén körbefutó zeneszerszámokon túl még a felső sarkokban megjelenő címerek heraldikai oldalai is megfordulnak.

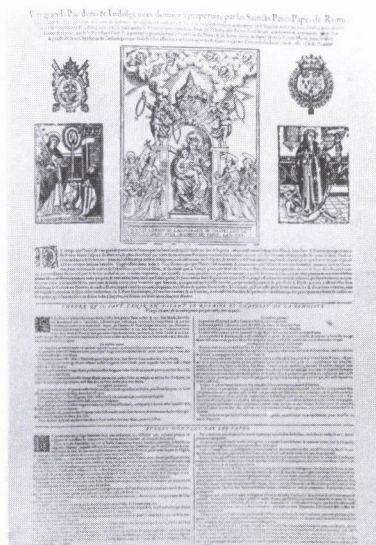
Ugyanerre az eljárásra példa a Notre Dame des Miracles társulat 1806-ban készült lapja, mely egy közel kétszáz évvel korábbi metszet alapján készült. A metszeten az egyik legrégebbi párizsi zárándokhely, a Saint Maur des Fosses templomban lévő Notre Dame des Miracles kápolna oltárát, az öltöztetett Mária-szobrot, tőle jobbra és balra pedig Szt. Maur és Szt. Babolin szobrát láthatjuk, az előtérben egy nyomorék férfi, egy nő és egy gyermek könyörgő alakjával. A felirat tanúsága szerint a csodálatos Mária-szobor tiszteletére 1624-ben alakult meg a konfraternitás, 1627-ben pedig VIII. Orbán pápa adományozott bűnbocsánatot a társulatnak. Az előképkül szolgáló, korábbi metszet kompozíciója teljesen azonos, azzal a különbséggel, hogy az előtér alakjai pont fordítva helyezkednek el. Nyilván itt is a korábbi metszetről készült az 1806-os társulati laphoz felhasznált új nyomólemez.

Ugyancsak egy korábbi metszet másodlagos felhasználását figyelhetjük meg a dominikánusok rue Saint Jacquesban lévő Rózsafüzér társulatának 17. sz. elejéről származó bűnbocsánati lapján. (6. kép) A lap tetején látható három metszet közül a középső, a gyermek Jézust az ölében tartó Máriát a pápa, a francia király és kísérei társaságában ábrázoló metszet felirata szerint 1584-ben készült, és önálló lapra nyomott példánya is ismert. A bűnbocsánati lapon lévő két további metszet Szt. Domonkost ábrázolja egy gyertyát szájában tartó kutyaival és egy másik dominikánus szerzetessel, a jobboldalon pedig a gonoszt legyőző Sienai Szt. Katalin látható. A középső metszeten angyalok nyújtják át a szent olvasókat az egyházi és világi alakoknak. Szt. Domonkos alakja itt még nem kapcsolódik szervesen a kompozícióhoz, a 17. sz. során azonban kialakul az az ikonográfiai típus, mely a szent olvasóhoz kapcsolódó áhítati gyakorlat dominikánus eredetét hirdeti.





5. Szent Juliánusz és Genest  
konfraternitás társulati lapja. 1766,  
Bibliothèque National, Párizs



6. A dominikánusok Rózsafüzér-  
társulatának lapja. 17. sz. eleje,  
Bibliothèque National, Párizs



7. A dominikánusok Rózsafüzér-  
társulatának lapja. 1665.  
Bibliothèque National, Párizs



8. Szent Rókus és Sebestyén  
konfraternitás társulati lapja. 1714,  
Bibliothèque National, Párizs



A rózsafüzér-társulatok a laikus vallásos társulatok egyik leggyakoribb formájává váltak Franciaországban a 17. sz. első felében, s jelentőségüket a 18. sz. közepéig meg is őrizték. Ez a devóció a dominikánusok monopóliuma volt, s azon a hagyományon alapult, hogy Mária a rózsafüzért magának Szt. Domonkosnak adományozta, így a Mária-tiszteletnek ez a formája is Szt. Domonkostól származik. Párizsban is rendkívül népszerű volt ez a devóciós gyakorlat. A dominikánusok mindhárom párizsi kolostorában létezett egy-egy harmadrendként funkcionáló rózsafüzér társulat. A rue Saint Honoréban működő konfraternitás társulati könyvében 1614 és 1644 között több mint 50 000 név szerepel, 1644–47 között pedig közel 13 000. (Ekkoriban Párizs népessége félmillió körül volt). A társulat a vidéki rendházakon keresztül szerte az országban terjesztette lapjait, melyek mind azt a jelenetet ábrázolják, amint Mária átnyújtja a rózsafüzért Szt. Domonkosnak.

Ezek közül az egyik legkvalitásosabb az az 1665-ben készült bonyolult allegóriákkal operáló lap, mely a trónörökös társulatba való felvételét ábrázolja. (7. kép) A felső, mennyei zónában Szent Domonkos és Szt. Lajos hódolnak a Mária ölében tartott gyermek Jézus előtt. Mária a baljából a rózsafüzér öt dicsőséges titkát ábrázoló rózsza hull alá. Jobbra a kísérő angyalok a gonosz felett győzedelmeskedő kereszten ábrázolt öt fájdalmas titokról lebbentik fel a fátylat. A bal felső sarokban lebegő angyalok az öt örömdetes titok emblémáját hordozzák. A középen lebegő angyal harsonájára függesztett zászló felirata a szerint pedig a jelenet a trónörökös Rózsafüzér társulatba való ünnepélyes felvételét örökíti meg. A kompozíció alsó zónájában a királyi udvar jelenik meg. A rendkívül kvalitásos metszet portrészzerű hűséggel örökítette meg a királyi család tagjait. A csoport középpontjában királyné látható és XIV. Lajossal, aki fiát, a gyermek Lajost tartja karjában, az előtte térdelő dominikánus szerzetes pedig a trónörökösi koronát nyújtja át neki. A kompozíció baloldalán egy másik szerzetes a társulat tagjainak jegyzékébe a trónörökös nevét írja be. A lap alján a királynénak szóló dedikáció és a szignatúra olvasható, miszerint a metszetet a rue St Jacquesban működő mester, Pierre Landry készítette 1665-ben. Az ehhez hasonló szignált metszetek rendszerint az anyag legkvalitásosabb darabjai.

Hasonlóan kvalitásos, ugyanakkor a sajátos helyi kultuszformákba is bepillantást engedő lap a Saint Martin des Champs Notre Dame de la Carole társulatának lapja. A kompozíció közepén a felhőn ülő Mária és a gyermek Jézus alakja jelenik meg, körben pedig hat, a szobor legendáját elbeszélő felirat látható a hozzájuk tartozó illusztrációkkal. A legenda szerint 1418-ban egy szerencsétlen lapjárású kártyapartin minden vagyonát elvesztett katona dühében kardjával sújtott a rue Our-ban álló Mária-szoborra, amiből csodás módon vér fröccsent ki. A szobrot ezt követően ünnepélyes translatio keretében oltárra helyezték, s tiszteletére konfraternitást alapítottak.

Az anyag ikonográfiai csoportosítása a főbb társulat-típusok szerint tűnik kézenfekvőnek.

Szemben a közép-európai anyaggal, ahol a legnagyobb számban és a leggazdagabb formában a különféle Mária társulatokhoz kapcsolódó nyomtatványok fordulnak elő, a párizsi konfraternitások társulati lapjain a különféle (gyakran nemzeti) szentek egyenlő arányban fordulnak elő a Mária-ábrázolásokkal, ahogy a társulatok titulusaiban sem képviselnek többséget a Mária kongregációk. Gyakran ismétlődnek a Mária életéből vett jelenetek (Mária születése, Mária mennybemenetele), valamint a különböző egyéb ábrázolástípusok (Immaculata, Notre Dame des miracles, Notre Dame des Victoires, Notre Dame des Peuples, stb.)

A Mária-ábrázolások után oltáriszentség társulatok nyomtatványai képviselik a következő csoportot. Az oltáriszentség társulatok a 17–18. században terjedtek el széles körben, minden párizsi plébániakörzetben működött egy Saint Sacrament társulat, melyek óriási mennyiségű nyomtatványt adtak ki. Sémája mindegyiknek ugyanaz: az ostya egy oltárra helyezett szentségtartóban látható, két adoráló angyal és gyakran a hétpecsétes, nyitott könyvre helyezett kereszten fekvő misztikus bárány kíséretében. Felirata mindegyiknek ugyanaz: „Loué soit le très saint sacrement de l'autel” (Magasztald mindörökké a szent oltáriszentséget)

A társulati lapok következő nagy csoportját a különféle szentekről elnevezett társulatok nyomtatványai alkotják. Ezek között legnagyobb számban Szt. Anna ábrázolásai fordulnak elő.

A 17. században alapított új konfraternitások létrejövetelében bizonyára szerepet játszott a betegségekől való félelem és számos csodatévő gyógyító szent kultusza. Ezek között első helyen kell említünk a pestis ellen oltalmazó Szt. Rókus, illetve Szt. Sebestyén társulatokat, melyekből 32 működött a forradalom előtt Párizsban. Érdeemes megjegyezni, hogy a közép-Európában ismert harmadik pestis-szent, Szt. Rozália szinte teljesen hiányzik a francia kultusból. A társulati lapokon Szt. Rókus rendszerint a sebeit ápoló angyallal és a kenyeret hozó kutyával ábrázolják. Az ikonográfia tehát teljesen tradicionális, csakúgy, mint Szt. Sebestyéné, aki mindig testében nyilakkal jelenik meg. (8. kép)

Az 5. századi, Nanterre-i születésű szentnek, Genovénak különösen intenzív volt a kultusza Párizsban. Legendája szerint a szent életű nő Párizsban a betegek és szegények gondozásával foglalkozott, s 451-ben megövtá a várost a hun betöréstől. Ettől kezdve Szt. Denis mellett őt is Párizs védőszentjeként, majd később Franciaország patrónájaként tisztelték. Ereklyéit a Notre Dame-ban őrizték, a mai Pantheon helyén pedig egykor Szt. Genovéa titulusú Ágoston rendi kolostor állott. Az itt működő Szt. Genovéa társulat lapján a szent ünnepén, január 3.-án hagyományosan megrendezett ereklyekörmenetet láthatjuk. (9. kép)

A laikus vallásos társulatok egy sajátos csoportját alkotják a mesterségekhez kapcsolódó konfraternitások. Az egyazon foglalkozást űző mesterek társulatai a céhes szervezeti formából alakultak ki a 14. század végén, s kezdték meg működésüket önálló vallási közösségként. A 17–18. sz.-i Pá-

rizsban az ipar fejlettségéből és a lakosság nagy számából eredően igen differenciált képet mutatnak az ilyen társulatok. Ezek a céhekből kialakuló zárt szervezetek tagjaik közé csak egy adott mesterséget űző iparosokat vettek fel, s mindegyikük saját patrónusszentet választott. Jellegzetesen városi jelenségek, a vidéki kisvárosokban akár több különböző foglalkozás mestereit is tömöríthette (pl. fémmel vagy fával dolgozó iparosokat), a nagyvárosokban azonban rendkívül specializáltak voltak és számuk is igen jelentős. A 17–18. sz.-ban Párizsban működő közel 650 társulat kb. fele volt ilyen. Ezek a társulatok nagy hangsúlyt fektettek a reprezentációra, saját kápolnát és oltárokat tartottak fenn, látványos ünnepségeket szerveztek patrónus szentjük tiszteletére. Mecénási tevékenységük kevésbé látványos, ugyanakkor figyelemreméltó megnyilvánulásai a társulati lapok.

Ilyen például az öntő mesterek Szent Hubertus és Szent Eloi társulatának 1699-ben készült lapja amelyet a mesterség kellékei és termékei, golyók, glóbuszok, gyertyatartók és harangok dekorálnak. Ugyanennek a társulatnak egy 1731-ben készült metszetén új elrendezésben, ugyancsak a mesterség attribútumaival körülvéve jelenik meg a két védőszent. (10. kép)

Érdemes megfigyelni, hogy az alakok gazdagon díszített keretben, máshol trofeum-szerű elemekkel vagy szegéllyel keretezve jelennek meg. Mivel a társulati lapok többnyire egy enteriőrben, falra függesztve voltak használatban, festményekhez hasonló hatását kívántak kelteni a keretezéssel.

A párizsi vargák számos konfraternitásban tömörültek a 17–18. sz. során, ezek mindegyike a két mártírhálált halt 3. századi soisson-i cipésmestert, Szt. Crespint és Szt. Crespinient választották védőszentül. Az itt bemutatott lapot 1717-ben a Notre Dame-ban székelő társulat készítette. (11. kép) A templom belsejében ábrázolt jelenet a munkafolyamatok differenciálódásába is betekintést enged. A Mária oltalma alatt serénykedő mester végzi a legfinomabb munkát, a bőrvágást, s segédje állítja össze a lábbelit. Körülöttük mártíromságuk történetét ábrázoló medalionok láthatók. Egy másik, az Eglise Saint-Jean-ban székelő társulat 1755 körüli lapján hasonló kompozíció jelenik meg, azzal a különbséggel, hogy a két szent és a medalionok fordítva jelennek meg és a Notre Dame enteriőre helyett itt a háttérben egy baldachin látható. (12. kép) A Notre Dame-ban székelő társulat lapjának kompozíciójához igen hasonló egy azzal közel egy időben készült, devóciós képként megjelent metszet, ami jól érzékelteti, a társulati lapok és a populáris grafika más műfajai, elsősorban az egyéb áhítati célokat szolgáló egylapos nyomtatványok közötti szoros kapcsolatot.

A vargákhoz hasonlóan a párizsi kertészek is több konfraternitást alapítottak, melyek Szt. Fiacre-ot választották patrónusul, a táncosok és muzsikuskok Szent Juliánus és Genest, a sebészek és borbélyok a két orvos szentet, Szt. Kozmaszt és Damiánt, a pékek Szt. Honorét és Lázárt.

A legtöbb társulat a kora keresztény gall szentek köréből választott magának patrónust. A választás oka rendszerint a védőszent legendájából ered.



9. Szent Genovéva konfraternitás társulati lapja. 18. sz. vége, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Párizs



10. Szent Hubertus és Szent Eloi konfraternitás társulati lapja. 1731, Bibliothèque National, Párizs



11. A vargák Szent Crespin és Crespinian konfraternitásának társulati lapja. 18. sz. eleje, Bibliothèque National, Párizs



12. A vargák Szent Crespin és Crespinian konfraternitásának társulati lapja. 18. sz. eleje, Bibliothèque National, Párizs

Szt. Honoré a legenda szerint pék volt Amiens-ben, Szt. Crespin és Crespien cipész Soissionban, Szt. Eloi pedig ötvös Noyonban. Máskor a patrónus szent választás esetleges, pl. a főszakácsok azért választhatták Mária születését, mert a jelenet ábrázolásain a Szt. Anna a felépülése érdekében különféle fogásokat felszolgáló alakok is megjelennek.

A konfraternitások társulati lapjainak a 17. sz.-ban kialakult ikonográfia nem sokat változott a társulatok 1776-ban bekövetkező betiltásáig. A konfraternitásokkal kapcsolatos egyéb képzőművészeti megnyilvánulások (társulati termék, oltárok, stb.) a társulati lapok reprezentativitás szempontjából nem a legfontosabbak, elsősorban a társulatok saját használatára, a tagok áhítatának elmélyítésére szolgáltak. Az emléktárgy jelentőségét elsősorban az adja, hogy keresztmetszetszerűen, kicsiben tükrözi a szélesebb rétegek használatára szánt 17–18. századi vallásos nyomtatványok főbb sajátosságait, egyben példatára annak, mi és hogyan jutott el a magas művészetből a szélesebb rétegekhez.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az anyagra vonatkozó egyetlen komolyabb publikáció: GASTON (abbé Jean): *Les images des confréries parisiennes avant la Révolution*. Société d'iconographie parisienne, Paris, 1910.

<sup>2</sup> KNAPP Éva – TÜSKÉS Gábor: *Barokk kori társulati kiadványok grafikai ábrázolásai*. Magyar Könyvszemle, 1999/1. 1.–34.

<sup>3</sup> A vallásos társulatok szervezeti felépítéséről, funkciójáról l. pl.: TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: *Vallásos társulatok Magyarországon a 17–18. században*. Néprajzi Látóhatár 1992/3–4., 8–36.

<sup>4</sup> A vallásos társulatok szociológiai-antropológiai értelmezéséről bővebben l.: BARNÁ Gábor: *Az Élő Rózsafüzér kunszentmártoni társulatának jegyzőkönyvei 1851–1940*. Néprajzi Tanszék, Szeged, 1998.

<sup>5</sup> A párizsi metszőműhelyek kialakulásáról bővebben l.: ADHÉMAR, Jean: *La rue Montorquail et la formation d'un groupe d'imagiers parisiennes au XVI. siècle*. *Le vieux papier* 1954/4. 25–34.

<sup>6</sup> A devóciós nyomtatványok történetéről bővebben l. VAN HEURECK: *Les images de dévotion anversoises de XVI–XIX. siècle*. Antwerpen, 1930.

Papp Gábor György

## ADALÉKOK STEINDL IMRE ÉPÍTÉSZI TEVÉKENYSÉGÉHEZ

Az Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Aprónyomtatvány tára Steindl Imre nevéhez köthető, eddig ismeretlen két tervlapot illetve egy rajzot őriz.

A lapok provenienciája ismeretlen – összefoglalóan Steindl-mappaként emlegetik a más, az általunk vizsgált lapoknál korábbi datálású rajzokat is őrző kolligátumot. A három lap közül a legkorábbi (1867-re datált) egy zászlót tartó főurat ábrázol. Építészeti rajz a másik kettő: egy sírkápolna terve (homlok- és oldalnézettel, metszettel és alaprajzokkal) 1873-ból és egy kastély tervéhez készült távlati kép 1879-ből.

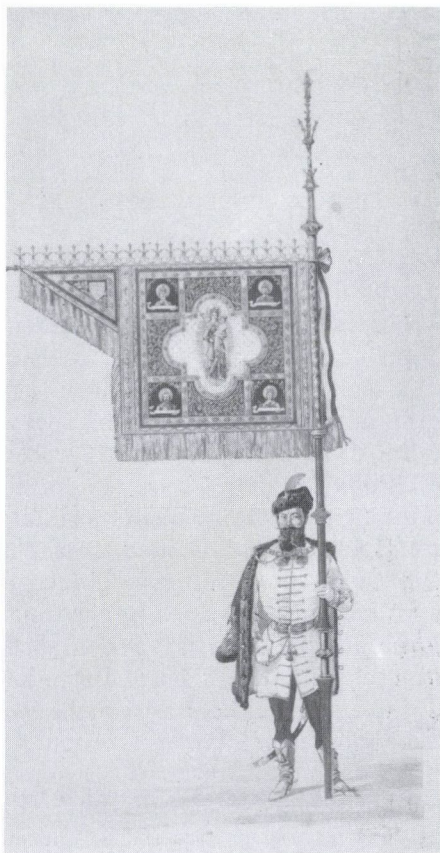
Az első lap egy országházszlót tartó, díszmagyarba öltözött sötét szakállú férfit mutat. *(1. kép)* A műves, gombokkal és koronákkal díszített zászlórúdon, karéjos-leveles motívummal kísért pálcákkal kifeszített ünnepi lobogó. A zászló négyzetes mezőjét széles szalagok tagolják. Középen négykaréjos keretben a holdsarlós, sugaras nimbuszos Madonna, kék köpenyben, jobb-ájában jogarral. A sarkokban magyar uralkodók, István és László, illetve két szent, Szent Ferenc és Szent Erzsébet feliratos szalagokkal kísért mellképei kaptak helyet. A zászlót nemzeti színű szalag tette még ünnepélyesebbé.

A rajznak ismerjük egy párdarabját egy Steindl Imre korai terveinek fényképezett másolatát tartalmazó, 1870 körül keletkezett albumból.<sup>1</sup> Ez utóbbi lapon az ünnepi öltözetű főúr egy Magyarország és társországai címerével díszített országházszlót tart, az előbbihez képest tükörfordításban. *(2. kép)*

A lapok datálása arra enged következtetni, hogy Steindl ezeket a koronázási ünnepekhez készítette.<sup>2</sup> A továbbiakban a két építészeti tervvel foglalkozunk behatóbban.

A tervek készítője, Steindl Imre (Pest, 1839. október 29. – 1902. aug. 31.), az egykori budai műegyetemen végzett tanulmányai után 1859-ben Friedrich Schmidt tanítványaként a bécsi Képzőművészeti Akadémia hallgatója lett. Bécsi évei alatt Schmidt mellett részt vett a monarchia műemlékeinek felmérésére alakult Wiener Bauhütte létrehozásában. Steindl egy rövid, egy éves budai polytechnikumi tanársegédi tevékenységet (1860–61) követően 1867-ben tért vissza Bécsből, s két évvel később a budai műegyetemen helyettes tanárrá, 1870-ben nyilvános rendes tanárrá nevezték ki. Ugyanakkor, mint a budai mérnöki hivatal alkalmazottja a hetvenes évek elejétől több középület tervét készítette el. Közülük a budai kereskedelmi és iparbank (1871–72) és a pesti újjárosháza (1874–75) megépült, a budai vigadóhoz készített terve (1873) papíron maradt. Ezen alkotásait, hűen a



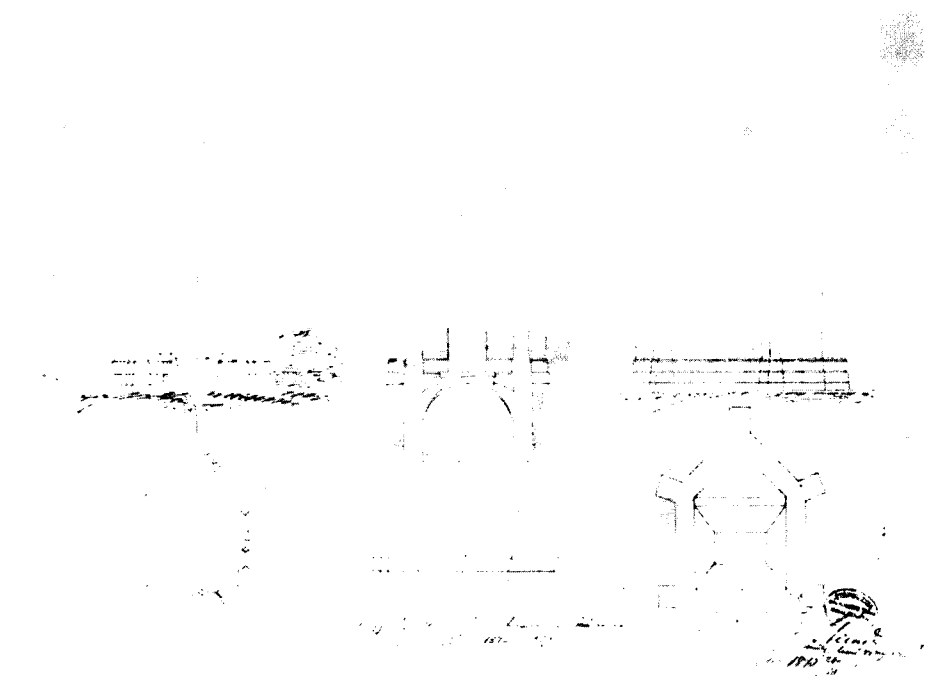


1. Steindl Imre: Országzászló rajza, 1867.  
(OSZK, Plakát- és Aprónyomtatványtár,  
Steindl-mappa)



2. Steindl Imre: Országzászló rajza, 1867.  
(BME, Központi könyvtár, ltsz. 22 556., 5. lap  
[MTA, MKI, Fotógyűjtemény, ltsz. 43119.]

már Bécsben megmutatkozó, középkori építészet iránti élénk érdeklődéséhez, neogótikus stílusban tervezte (a pesti újvárosháza a főváros kérésére neoreneszánsz kialakítást kapott). Ebben az időben készült alkotásainál nem szabad figyelmen kívül hagynunk a Műemlékek Országos Bizottságának ezekben az években folyó azon műemlékfelújításait – átalakításait, illetve azok terveit, melyeken mint a Bizottság alapító tagja Steindl részt vett, vagy amelyekkel személye kapcsolatba hozható. Ezen eseteknél (Vajdahunyadi vár helyreállítási munkálatai (Steindl vezetésével 1870–74 között), szegedi ferences-templom restaurálásához készített tervei (1876), kassai székesegyház helyreállítási tervei (1877-től)) különösen adódik a 19. század második felének építészetére jellemző additív és absztraháló szemlélet<sup>3</sup> alkalmazása: az építész tkp. a sajátjává tett formakészletből me-



3. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, beadványi terv, 1873.(OSzK, Plakát- és Aprónyomtatványtár, Steindl-mappa)

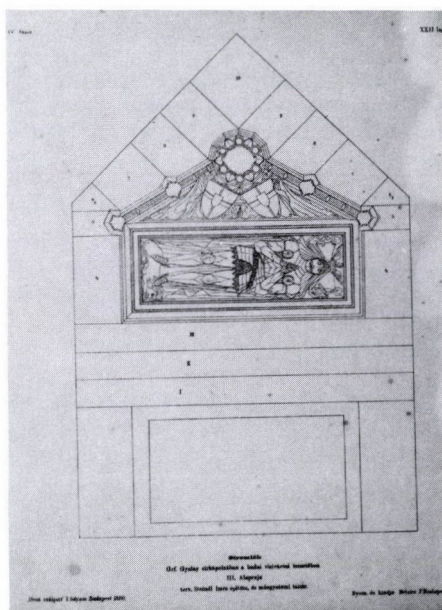
ríthet. Stiláris elkötelezettsége révén munkásságában a restaurálások mellett egyre nagyobb helyet kaptak szakrális épületek (ferencvárosi templom terve (1865), erzsébetvárosi templom (1901)) A '70-es évek második felétől, a '80-as évek elejétől jelenik meg munkáiban (elsősorban világi épületein) az ekkor fokozatosan elterjedő német neoreneszánsz formavilág is (példa erre többek között az azóta elbontott debreceni Arany Bika szálló). Ezt az évtized közepére sok esetben ismét felváltja, vagy legalábbis kiegészíti a gótikus (díszítő)elemek alkalmazása, miként ezt az 1883-as díjnyertes terv alapján 1886–1902 közt épülő Parlament esetében is megfigyelhetjük.

Az 1860-as 1870-es évek a historizmus hazai történetének kezdete, s ennek okán is, kiemelkedő művelői nemegyszer külföldi, (bécsi, vagy távolabbi) mintákhoz fordultak példaként. Ez esetben is Steindl egyik tárgyalt lapján a német neogótikus (sír)kápolnák hatását, a másikon az északmagyarországi, illetve német reneszánsz udvarházak mintaképadó szerepét figyelhetjük meg. A gyűjtemény 1873-as datálású, vászonpausz lapja egy ötszög alaprajzú, háromszögű szentélyrésszel képzett, magas nyeregtetős, oromzatos kápolna tervrajzát mutatja<sup>4</sup>. (3. kép) A kívülről támpillérekkel megerősített kápolnát végigfutó övpárkány osztja két szintre (ez csak vi-

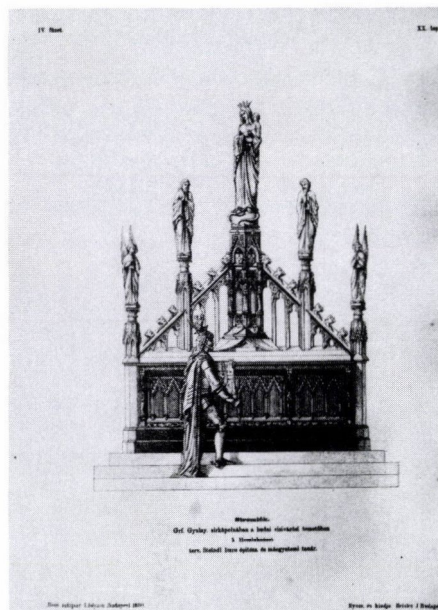
zuálisan jelent tagolást az egyszintes, osztatlan belső terű kápolnánál). Az erős, lépcsőzetes lábazatba metsz bele a főhomlokzat enyhén mélyített falmezőbe helyezett, egyenes záródású, keretelt kapuja. Az oldalhomlokzat támpilléreinek közei az övpárkány alatt tagolatlanok. Az erős övpárkányra, mint könyöklőpárkányra öt széles, csúcsíves, összetett, mérműves ablak támaszkodik. Közülük a főhomlokzati, a lábazattól indított, a kapunyílással közös mélyített faltükrőbe helyezve hangsúlyosabb kialakítást nyert. Az épület homlokzatát lezáró koronázó párkány a homlokoldalon inkább osztópárkány-jelleget mutat, ugyanis erre terhel a magas oromzat, tengelyében széles, csúcsíves, az ablakokhoz hasonló arányú falmezővel, melybe családi címer vázlata került. Az oromzat bástyaszerű lezárást kapott. Az egyszerű, bordás keresztboltozattal fedett térben az ablakok alatt profilált párkány fut végig. A kápolna belső tere alatt kapott helyet a kriptatér.

A tervlap, idegen kéztől származó felirata szerint Gyulay Sámuelnek a vízivárosi temetőben felállított sírkápolnájához készült. A síremlék tervét Steindl, mint a budai mérnöki hivatal tagja, a családnak a Tanácshoz intézett sírboltépítési kérelmére készítette el. Az adott mérnöki hivatali bizottmányi jelentés 1873. október 29-i keltezéssel a Fővárosi Levéltárban megtalálható,<sup>5</sup> ennek lehetett melléklete a most az OSzK-ban őrzött tervlap. Az építkezés lassan indult el. Ennek oka, hogy 1874 februárjában a Közmunkatanács tiltakozott, minthogy tudomása szerint engedély nélkül folyik a Gyulay-sírkápolna építése. Időbe telt, míg tisztázódott, hogy a sírhelyre a terület átengedése megtörtént, építkezés azonban még nem kezdődött el. Június 13-án Steindl és két építési vállalkozója, Örömy és Fekete építőmesterek beadták építési engedély megadására vonatkozó kérelmüket,<sup>6</sup> melyet a Közmunkatanács 1874. augusztusi ülésén jóvá hagyott. Ezt követően indult meg az építkezés, s a felépítmény 1878-ra elkészült, a belsőben elhelyezett oltárszerű sírépítmény tumbával és hozzá lépő, a családi címert tartó páncélos vitézzel, sejtethetően egy évvel később. (4–6. kép) Ezen, Steindl tervezte szobrászi munkának a gipszmintáját Marchenke Vilmos, az ez alapján készült márvány emléket Antonio dal Zotto, velencei szobrász készítette.<sup>7</sup>

Az elkészült sírkápolna az öt évvel korábbi tervhez képest változásokat mutat. (7–8. kép) Feltűnő, hogy az épület összképét meghatározó oromzat kialakítása a megépült művön alapvetően eltér a terven szereplőtől. Míg a terven ez a magas tető elé helyezett oromzat bástyaszerűen lezárt, addig a megvalósult emléken az oromzatot kúszólevél kereteli és keresztvirág koronázza, továbbá a csúcsíves mező fölé kisméretű, háromkaréjos nyílás került. Nem szerepelnek továbbá a terven az épület főhomlokzat felőli oldalának két-két támpilléreire állított keskeny fiatornyok. Ezeket a megépült kápolnán hátulról rövid felmenő falszakaszok támaszják. Hogy a főhomlokzat lezárásánál, mely az épület sziluettjének jellemző részét alkotja Steindl eredetileg nem későgótikus építészeti részleteket, hanem még inkább romantikus épületekről ismert bástya-szerű elemeket alkalmazott (ld. pl. Sop-



4. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, belső, sírépítmény tervrajza, alaprajz (Honi Műipar I. évf. 1880. IV. füzet, XXII. tábla)



5. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, belső, sírépítmény tervrajza, homloknézet (Honi Műipar I. évf. 1880. IV. füzet, XX. tábla)



6. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, belső, sírépítmény tervrajza, oldalnézet (Honi Műipar I. évf. 1880. IV. füzet, XXI. tábla)





7. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, 1874–79. (MÉM, Schauschek-hagyaték, ltsz. 4799)



8. Steindl Imre: A Gyulai-sírkápolna, 1874–79. (MÉM, Schauschek-hagyaték, ltsz.4800)



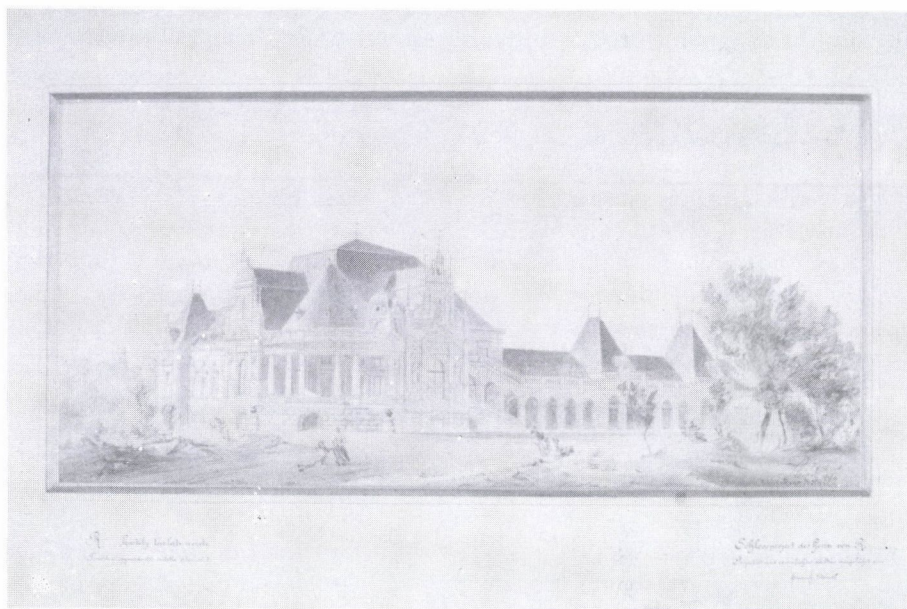
ron, takarékpénztár épülete, 1856.) – a beadványi tervről tudjuk. (A háromszögű alaprajzot mutató szentélyrésznek a többihez hasonló, noha keskenyebb ablaknyílásai a megépült kápolnán az előbbiektől eltérő osztású mérművekkel tagoltak.)

A kápolna belsejében is történtek módosulások, melynek a megrendelőnek a terven szereplőtől eltérő igényén túl esetleg a modellt és a végleges szoborművet készítő szobrász eltérő személye is oka lehetett. A sírépítményhez tartozó tumbát álló szoboralakok (szentek, apostolok, zenélő-éneklő angyalok) kísérték. Továbbá a sír mellett kapott helyet két, az eredeti tervtől formailag erősen eltérő megfogalmazású szobor, az egyik Gyulay Ignác, huszárkapitányt, a másik ennek apját Gyulay Sámuel grófot ábrázolja. Az előbbi térdre ereszkedve imádkozik, az utóbbi a tumbához lép, kezében családi címert tartva.<sup>8</sup> A vízivárosi temető felszámolásakor az akkor már romos kápolna szobrai a krisztinavárosi templomba szállították.<sup>9</sup>

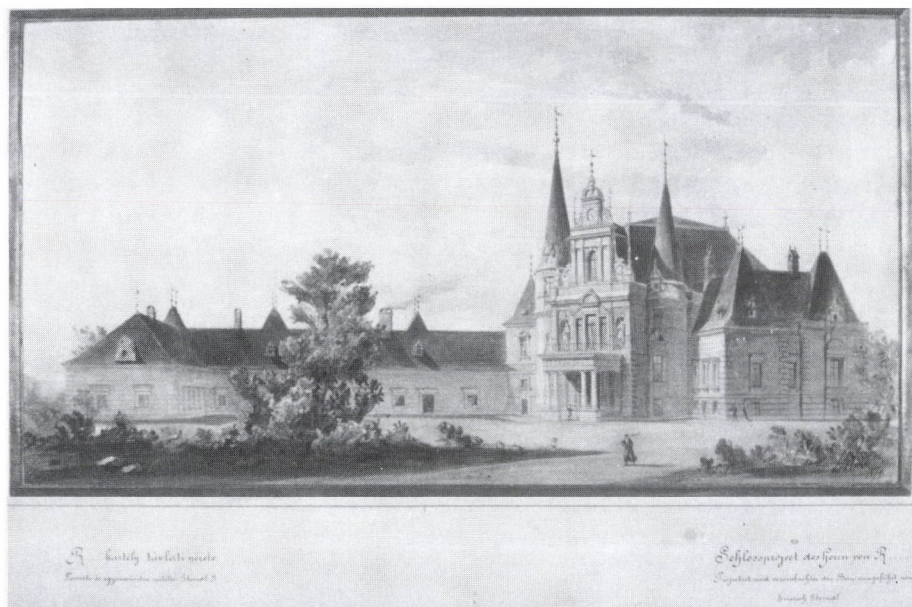
A Gyulay-család sírépítményét a vízivárosi temető kevés mauzóleumával, sírkápolnájával, így a Csáky grófok klasszicista mauzóleumával, illetve egy másik, a század közepéről származó sírkápolnával összevetve a sírkert legkvalitásosabb síremlékei közé sorolhatjuk. Formai kialakítása szempontjából kora hazai, hasonló léptékű síremlékei közt is egyedülállónak tekinthető. A korszak egyik első (nem egy esetben mintaadónak tekinthető) privát megrendelésre épült, zárt belső terű sírépítménye, Ybl Miklós 1868-as, Kerepesi temető-beli Ganz-mauzóleuma neoreneszánsz formát mutat, s a vidéki városok családi mauzóleumai ekkor még romantikus, esetleg klasszicista stílusban épültek (pl. Eszterházy-család mauzóleuma, 1879. Galánta ev. temető). Neogótikus sírépítmények majd az 1880-as évek végétől jelennek meg nagyobb számban a hazai építészetben (ld. Linzboth-család mauzóleuma, 1888. Pozsony, Zuckermantli temető, Meinig Artúr, Andrassy-mauzóleum, 1891–94. Tóketerebes, Jálcs-család síremléke, 1897, Bp. Kerepesi). Részletegoldásaiban kapcsolatba hozható a Gyulay-sírkápolnával Steindl két másik, hasonló funkciójú építménye: egy sírkápolna ideálterve két változatban, illetve Nemes Ábrahám és családja sírkápolnájának terve.<sup>10</sup>

Az előbbi egy kisebb, alaprajzában a Gyulay-kápolnához közelebb álló terv, melyen a főhomlokzat hármassal osztása és csúcsíves nyílásai emlékeztetnek némiképp a vízivárosi temető sírkápolnájára. Az utóbbi, noha méretében meghaladja a Gyulay-kápolnát, alaprajzában eltér tőle, főhomlokzatán a kápolnán is megjelenő, széles csúcsíves keretbe helyezett egyenes záródású, az orommezőben címerrel kísért ajtónyílást mutat. A Gyulay-kápolnán az ajtónyílás fölött a közös keretben csúcsíves ablak jelenik meg, s a családi címert hasonló keretben az oromzat szintjére került.

Az OSzK-ban őrzött, vizsgálatunk tárgyát képező harmadik lap egy kastély, kerti homlokzata felőli távlati akvarell-képét mutatja. (9. kép) A vízfestmény aranyozott belső keretű paszpartu-ba helyezett, mely utóbbin az ábrázolt épület részint hiányos meghatározása szerepel.<sup>11</sup> A kép az U-alaprajzú kas-



9. Steindl Imre: Kocsóc, Rakovszky-kastély, átalakítási terv, távlati kép, kert felőli nézet (OSzK, Plakát- és Aprónyomtatványtár, Steindl-mappa)



10. Steindl Imre: Kocsóc, Rakovszky-kastély, átalakítási terv, távlati kép, udvar felőli nézet (OMvH, Tervtár, ltsz.14770.)

tély rövidebb keleti és hosszabb északi szárnyát, illetve ezek találkozásánál kialakított, hangsúlyos, centrális elrendezésű tömegét mutatja. Az épület kiemelt részét képező, gazdagon tagolt homlokzati kialakítású szakasz középső részén egy nagyméretű, négyzetes alaprajzú manzárdtetővel fedett kubus helyezkedik el. Enyhén hátraugratott homlokoldala elé a saroképítmény három szakaszból álló, gazdagon tagolt facade-ja került: két, kváderköves lábazati zóna felett háromtengelyes homlokzattal és magas, többszörösen megtört vonalú oromzattal képzett, nyeregtetővel fedett épületrész egy háromnegyed körív alaprajzú, a lábazati zóna felett oszlopokkal és az oszlopok közeiben ballusztráddal tagolt nyitott tornácot vesz közre. Ennek tengelyébe vezet a homlokzattal párhuzamos, pofafallal és ballusztráddal kísért lépcső. A tornác gerendázata felett ballusztrádos zárópárkány, továbbá jobb szélső tengelyében ívelt sisakkal fedett kisméretű kísérő építmény. A tornácos épületszakaszt kúpsisak zárja. Az oromzatos épületszakaszok homlokzatán a félköríves záródású ablaknyílásokat félköríves szoborfülkékbe helyezett egészalakos szobrok kísérik. Az oromzatok indításánál figurális szobrászi dísz. A keleti szárny 1+4 tengelyes és két szintes kerti homlokzata a lábazati zóna felett sávozott falazású, egyenes záródású, erős szemöldök-, illetve könyöklőpárkányú ablakokkal. Egytengelyes, sarokarmírozással képzett rizalitját magas sátortető zárja. A lábazati zóna nélküli egyszintes, 7+2+3+2+2+2 tengelyes, nyeregtetővel, illetve a kéttengelyes rizalitoknál magas sátortetővel fedett hosszabb, északi szárny első négy szakasza árkádíves kialakítású, főpárkánya felett végigfutó ballusztráddal, a kéttengelyes rizalitoknál emelt szintű párkány- és ballusztráddal. A homlokzat ezt követő, egyenes záródású ablakokkal tagolt, sarokrizalittal lezárt szakasza kissé hátrébb ugratott.

A kastélynak ismert egy másik (eddig még nem publikált), hasonló keretbe helyezett távlati akvarell-képe – jelenleg az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Tervtárában<sup>12</sup> –, mely az épület belső, udvari frontját mutatja, az északi és a keleti szárnyak találkozásánál elhelyezett, hangsúlyos épülettömeggel, tengelyében előrelépő, a kastély díszes kapuépítményét magába foglaló három szintes, oromzatos, nyeregtetős épületrésszel. (10. kép) A kapunyílás előtt oszlopszékre állított páros oszlopokra, illetve pilaszterekre terhelő, három részes dór jellegű párkánnyal kísért vasrácsos emeleti terasz, melyre közös keretbe helyezett hármasképpes ablak nyílik. Az ablakot kétfelől, félköríves fülkében álló szobrok kísérik. Ezen homlokzatszakaszt két oldalról egy-egy keskeny, háromnegyed kör alaprajzú, kúpsisakkal fedett torony veszi közre. A kastély két szintes keleti szárnyának 1+2 tengelyes nyugati, továbbá 1+1+1 tengelyes déli homlokzatát erős szemöldökpárkányú, egyenes záródású ablakok, és – a szárny végén elhelyezkedő két, magas sátortetővel fedett sarokrizalitnál – sarokarmírozás tagolja. Az épület északi, egy szintes szárnyának homlokzatát egyenes záródású ajtó, illetve ablaknyílások tagolják, hasonlóan az akvarellen szintén feltüntetett nyugati szárnyhoz.





11. Kocsóc, Rakovszky-kastély, jelenlegi állapot, udvari homlokzat



12. Kocsóc, Rakovszky-kastély, jelenlegi állapot, kerti homlokzat

Az akvarellek, miként ez a szakirodalomból és további tervlapokból kideríthető, a Rakovszky-család 1730-as években épült kocsóci kastélyának Rakovszky Géza által megrendelt részbeni átépítéséhez készültek<sup>13</sup>.

A kastély átépítéséhez készült három, az Országos Műszaki Múzeumban őrzött lap: egy nevesítetlen alaprajz („II.ik megoldás”-felirattal), továbbá két, összetartozó, korábban a BME-en lévő, onnan az 1980-as évek közepén a Múzeumba átkerült homlokzat- és alaprajz (ez utóbbi kettő a megrendelő nevének feltüntetésével).<sup>14</sup> Ezen lapok alapján vált egyértelműen azonosíthatóvá a Széchényi Könyvtárbeli és a hozzá tartozó, az OMvH-ban lévő akvarell.

Miként azt a távlati képeken szereplő felirat is sejteni engedi, a kastély átépítése a tervezettnél egyszerűbb formában valósult meg. Az egyszerűsítés oly mértékű volt – elmaradt a főbejárat traktus mind az udvari, mind a kerti homlokzatának átalakítása, a keleti szárny kétszintesre tervezett módosítása, továbbá az északi szárny kerti homlokzatára képzelt árkádsor. Az egyszintes épület udvari homlokzatának főbejáratát az északi szárny tengelyében alakították ki: egy héttengelyes rizalit középső három tengelye elé keskeny vasoszlopokkal támasztott félköríves árkádokkal tagolt előépítmény került. (11. kép) A kert felől 2+3+2 tengelyes, középen erősen visszaugratott homlokzatú, harántgerincű sátoztatóval és nyeregteővel fedett rizalitot két felől alacsonyabb tetőgerincű, egyszintes szakaszok kísérik. (12. kép) Az épület ma látható formája oly mértékben eltér a terven szereplő megoldástól, hogy nyitva kell hagynunk a kérdést: vajon a megépült kastély is Steindl Imre keze nyomát viseli? (Zárójelben jegyezzük meg, hogy a kastély udvar felőli főbejárata mellett kőtábla örökíti meg az építtetőket – Rakovszky Géza és felesége, Bossányi Olga – személyét, az átépítés 1880-as évszámával.)

Jelenlegi őrzési helyükön kívül van még valami, ami e három lapot, illetve Steindl Imre három művét összekapcsolja. Az 1896-os műcsarnoki Ezredéves kiállításon egyaránt szerepelt az ország zászlójához készített két vízfestmény (ennek az országcímert mutató zászlót ábrázoló darabja jelenleg lappang, fotómásolata a BME központi könyvtárában lévő Steindl-albumban található), egy általunk ugyancsak ismeretlen akvarell az említett Gyulay-kápolnáról (miként említettük, a kápolnának a család sírboltépítési kérelméhez készített beadványi terve található ma a Könyvtárban), továbbá Rakovszky Géza kocsóci kastélyához készített két akvarell (ezek feltehetően azonosak a ma a Széchényi Könyvtárban és az OMvH Tervtárában őrzött, láthatóan összetartozó vízfestményekkel, s nem elképzelhetetlen, hogy a lapok ma látható, azonos megoldású, díszes kivitelű grafikai rögzítése is az 1896-os kiállításra készült).<sup>15</sup>

Az előadásban három olyan Steindl-művet vizsgáltunk részben már ismert, részben a most újonnan előkerült források segítségével, továbbá a szakirodalom információinak felhasználásával, melyeknek létezéséről a szakma már eddig is tudott. A Széchényi Könyvtárban őrzött lapok révén azonban az adott alkotások létrejötteinek újabb körülményei váltak ismertté.

A zászlót tartó főúr rajza, mely párdarabjával együtt eddig csak fekete-fehér fotómásolatról volt ismert, az 1867-es koronázáshoz kapcsolódó ceremóniák egy fontos dokumentuma. A Gyulay kápolnáról felépülte után szaklapokban megjelent rajzokon, leírásokon és az 1910-es, illetve a '20-as évek végén készült fotókon kívül nemigen rendelkezünk további adatokkal. A beadványi terv – azon túl, hogy eredeti funkciója meghatározható – a síremléknek eddig ismeretlen formáját mutatja (itt elsősorban a főhomlokzatnak a megvalósulttól eltérő kialakítására gondolunk), mely Steindlnek a középkorhoz, azon belül is a gótikához való vonzódásával szemben romantikus épületek (nem utolsó sorban kápolnák) megoldásait hodozza magán. (példa ez továbbá a historizmus építészetébe beszűrődő, átformálódó romantikus elemek használatára).

A Rakovszky-kastély távlati akvarellje és az OMvH-ban őrzött párja az eddig ismertenél pontosabb képet ad a tervezett átalakításról. Különösképpen hiánypótló információval szolgál a kert felőli homlokzat átalakításának eddig ismeretlen ideájáról a Plakát- és Aprónyomtatványtár beli lap.

Az akvarellek készüléseinek körülményeihez járul hozzá új információval a lapok jobb alsó sarkában látható szignó, pontosabban szignók. Ugyanis mindkét esetben Steindl Imre tussal írt kézjegye („Steindl 1879”) mögött kivehető Schickedanz Albert, építész piros vízfestékekkel írt aláírása („Schickedanz A. 79.”, illetve „Schickedanz fecit”). Így ez a két lap azon túl, hogy Steindl egy kastélyátépítéshez készített kevésbé ismert tervét örökíti meg, a két építész kapcsolatának ritka dokumentuma. A két eltérő iskolázottságú művész más időszakból és más területről származó mintaképeik okán (Schickedanz az itáliai quattrocento építészeti formái között érezte magát otthon) sem igen érintkezett. Tudjuk, hogy munkásságukban az 1883-as év volt az eddig ismert egyik érintkezési pont, mikoris az állandó Országház tervpályázatán, tervükkel mindketten a megosztott első díjat kapott építészek között szerepeltek.<sup>16</sup> Ennél korábbi együttműködésük most előkerült dokumentuma, aholis a Steindl által megtervezett épület távlati képét, a festésben nála jártasabb Schickedanz készítette el. Nem példa nélkül való, hogy hazai építészek Schickedanzot kérték fel egy-egy általuk tervezett épület távlati képének megrajzolására, miként ezt Schickedanznak az Ybl irodában eltöltött évei alatt készült munkáknál (a ferencvárosi plébániatemplomhoz (1870 k.), a lipótvárosi bazilikához (1875–76), az Operaházhoz (1874–75) készült távlati képek), továbbá a Hauszmann Alajos által tervezett Szt. István kórházhoz (1881), vagy Pártos Gyula korai kecskeméti városháza tervéhez (1878) készült rajzoknál láthatjuk. Ebbe a sorba illeszkedik a Rakovszky-kastély Steindl Imre tervezte átépítéséhez készült két rajz.

Miként a dolgozat mutatta, a magyarországi historizmus építészetének tisztázatlan pontjai, nem egy esetben homályosabb részei a legkülönbözőbb módon és helyekről előkerülő források, információk révén kerülhetnek pontosabb, élesebb megvilágításba.



## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Az album 1928-ban, Csányi Károly aján-dékaként került jelenlegi őrzési helyére, a BME könyvtárába. Az albumról ld. SISA József: Steindl Imre néhány korai munkája. – AH 1987/2 155–164.
- <sup>2</sup> A készítés egyéb körülményeiről, így többek között arról, hogy az említett ország-zászlók végül ilyen formában elkészültek-e, jelenleg nincs tudomásunk.
- <sup>3</sup> A historizmus szemléletében rejlő absztraháló jellegről ld. többek között KOMÁRIK: A historizmus problémája = AH. 1992/1.
- <sup>4</sup> A lapon a kápolnának homlok-, illetve oldalnézete, keresztmetszete és két alaprajza szerepel.
- <sup>5</sup> BFL IV 1407/b III.2340/1874.
- <sup>6</sup> BFL IV.1407/b III. 1674/1874.
- <sup>7</sup> ld. Honi Műipar I. 1880./4. XX., XXI., XXII. tábla
- <sup>8</sup> Az Antonio dal Zotto-féle szobrokról illusztrációkat a mauzóleum 1910-es évek végi állapotát bemutató írás közöl. ld. TELCS Ede: A Gyulay-grófok mauzóleuma = SCHOEN A. (szerk.): Pest-Budai művészeti almanach az 1919. esztendőre., Bp. 1919. 122–130.
- <sup>9</sup> ld. SCHOEN A.: A buda-krisztinavárosi templom, Bp. 1916. p. 28–30.
- <sup>10</sup> Mindkettőt közölte SISA József. ld. 1. jegyz., 157.
- <sup>11</sup> A kétnyelvű felirat „R...kastély távlati nézete (Schlossproject des Herrn von R...), tervezte és egyszerűsítve építette Steindl I. (Projectirt und vereinfachter der Bau ausgeführt von Emerich Steindl)”-ként mutatja be a kastélyt.
- <sup>12</sup> OMvH, Tervtár ltsz: 14770. Itt köszönöm meg Sisa Józsefnek a lapok azonosításában nyújtott segítségét, továbbá hogy a Hivatalban őrzött tervre felhívta figyelmemet.
- <sup>13</sup> Utal az építkezésre CSÁNYI Károly („Steindl Imre” = M. 1902.334–339.), továbbá FOERK Ernő („Steindl Imre emlékezete” (az 1927. évi Steindl emlékünnepeken elhangzott Emlékbeszéd) = Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye, LXI., 49–50., (1927. dec. 18.) 305–308.).
- <sup>14</sup> OMM, Rajz és tervgyűjtemény, Vegyes tervek, ltsz: 85.6.1. Ezen tervlapok jelenleg nem voltak hozzáférhetők.
- <sup>15</sup> ld. Az Ezredéves kiállítás katalógusa, Bp. Múcsarnok, 1896.
- <sup>16</sup> ld. GÁBOR 1996. 25.

Gosztonyi Ferenc

## AKADÉMIAI EMLÉKBESZÉD MINT ÖNARCKÉP

*Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete”*

„Épp ilyen lelkes lendülettel  
vallotta magát ellenségnek.”<sup>1</sup>

Mikor Gerevich Tibor levelező tag, 1931. május 18-án, az Akadémia közönsége előtt felolvasta *Pasteiner Gyula emlékezete* című emlékbeszédét, kegyeletén túl, hét éves adósságát is leróta az (1924-ben) elhunyt – és tagtársai – előtt.<sup>2</sup> De éppen e késés miatt az emlékbeszédnek, azon a nem eléggé méltányolható tényen túl, hogy annyi halogatás után végre elkészült, 1931-ben nem volt különösebb aktualitása. Ekkorra ugyanis az egyetemi tanszékéről 1918-ban nyugdíjba vonult, és 1908-tól gyakorlatilag nem publikáló<sup>3</sup> Pasteiner alakja – legutolsó tanítványai számára is – évtizedes *emlék* lehetett csupán (a korábbiakról nem is beszélve). Így 1931-ben, a legkülönfélébb tisztségekkel megtisztelt, nagy befolyású tanítvány alakja (aki ekkor már maga sem fiatal: 49 éves),<sup>4</sup> nem csupán elhomályosította, hanem sokszorososan túlragyogta, az egykori egyetemi tanára emlékére, akadémiai beszédével gyújtott mécsese fényét. Ez a *fénytörés* nem volt, nem lehetett független a felolvasott szöveg struktúrájától: ugyanis – a beszédnek aktualitást adva – Gerevich „programja” alig titkoltan íródott a tudós-portré sorai közé.<sup>5</sup> És itt nem kell különösebben bonyolult dolgokkal számolni, csak azokkal a Pasteinernek tulajdonított *jó tulajdonságokkal*, amelyek kapcsán automatikusan lehetett, Gerevichre is gondolni; ezek pedig az 1931-es horizonton a katolicizmustól az egyetemi katedráig terjedtek. Végre, az 1923-as Ipolyi-emlékbeszéd folytatásaként – amely jellemző módon így kezdődött: „az a kor [...] sok tekintetben rokon a mi korunkkal”<sup>6</sup> – a hiányzó láncszem: a magyar művészettörténet-írás második nemzedékéé is, a helyére került. Gerevich teljesnek tűnő hagyománysorral illusztrálhatta, hogyan ért el a fejlődés saját: *tradíciók szintetizáló örökösének* mutakozó alakjáig.<sup>7</sup>

Akadémiai emlékbeszédet csak akadémikus tarthatott, mégpedig általában az, akit az elhunythoz legközelebb állónak tartottak tagtársai. Gerevich mint Pasteiner legismertebb tanítványa, tanszékének (részbeni) örököse, 1923 óta maga is akadémikus, állhatott tagtársai elé. Az előadásra készülve természetesen kerestem Gerevich akadémiai *Tagajánlás*-ait (először 1916-ban, míg végre sikerrel, 1922-ben pályázta meg a levelező tagságot); arra voltam kíváncsi, hogy Pasteiner miként, mely érdemeit hangsúlyozva ajánlotta egykori tanítványát az Akadémia figyelmébe. Kiderült: Pasteiner nem volt az ajánlók között,<sup>8</sup> a „miértre” a magyarázat éppoly egyszerű, mint amennyire meglepő: Pasteiner nem a II.: „A bölcséleti, társadalmi és történeti tudományok” (amelynek „Történettudományi” alosztályába Gerevich

törekedett), hanem az I., vagyis a „Nyelv- és széptudományi” osztály B) „Széptudományi” alosztályának volt a tagja. Szorosan vett tagtársai (a tagságra először 1916-ban pályázó Gerevichet fogadó állapotot szemlélve) nem archeológusok vagy (mű)történészek, hanem esztéták, filológusok, irodalomárok, pl. Beöthy Zsolt, Riedl Frigyes, Heinrich Gusztáv, (sőt:) Szabolcska Mihály, (és a sors keserű iróniája:) Divald Kornél voltak. Elgondolható, hogy Pasteinernek, aki katedrájáról és publikációiban nem győzte ismételni, hogy „a művészet történetében az elvont elméletek egyáltalán nem használhatók”,<sup>9</sup> egy-egy osztályülés valóságos rémálom lehetett. Talán ezzel is magyarázható, hogy 34 évnyi tagsága alatt – beleértve a levelező és rendes tagsági székfoglalókat is – mindössze három alkalommal tartott felolvasást.<sup>10</sup> Ez volt az ára akadémiai tagságának; először ugyanis – természetesen tartható módon – ő is a Pulszky Ferenc elnöklete alatt működő II. osztályba tartott, de annak tagságát, 1887-ig kifejtett irodalmi munkásságával és Henszlmann pár soros – láthatóan kényszer szülte, fanyalgó – ajánlásával nem nyerhette el.<sup>11</sup> Végül az I. osztály tisztelte meg 1890-ben a levelező, 1908-ban a rendes tagsággal.<sup>12</sup>

A Pasteiner-recepció történetének jó ideig egyetlen széles körben ismert szövege Gerevich emlékbeszéde volt (ennek kritikája a közelmúltban újra kiadott Elek Artúr írás).<sup>13</sup> 1924-ben, Pasteiner halálának évében – természetesen – megjelentek más, azóta elfeledett írások is. Ezeket feledni annál is könnyebb volt, mivel a diskurzus fő szövege – a Gereviché – semmit sem hasznosított belőlük. Mégsem tanulság nélküli megismerkedni néhányával. Megfigyelhető, hogy már 1924-ben, Pasteiner november 8-án bekövetkezett halálát követően, bizonyos (memória)zavar jellemezte a rá emlékezőket: a gyászbeszédet és a nekrológokat fogalmazókat. A Nemzeti Újság másnap, november 9-én, hosszú írással búcsúzott, a „legnagyobb munkásságot kifejtett műtörténészünk”-nek kijáró tisztelettel, Pasteinertől.<sup>14</sup> A cikk névtelen szerzője, kissé meglepő módon, „a magyar művészeti szakirodalmat” alapító tudóst emlegetett, akinek „tanítványaiban ma már mindenki megmérheti [...] teljes nagyságát.”<sup>15</sup> Pasteiner ravatalánál 1924. november 10-én, Áldásy Antal történész mondott búcsúbeszédet,<sup>16</sup> amelyből kiderült: azon túl, hogy milyen intézmények tisztelték meg tagságukkal, búcsúztatója (is) alig tudott róla valamit, ezért aztán – a beszéd túlretorizáltságától sem függetlenül – kínos csúsztatásokra kényszerült: hiszen úgy tudta, hogy a „magyar műtörténet, a művészeti szakirodalom *megalapítójától*” búcsúzik; majd ennél feltétlenül szerencsésebben, működése hangsúlyos terepeként, egyetemi pályafutását emelte ki.<sup>17</sup> A Nyugat-ban jelent meg Lehel István nekrológja. A rövid, de rendkívüli írás hatásos felütéssel kezdődött: „Akik ismerték: rajongtak érte vagy gyűlölték.”<sup>18</sup> Nagyon fontos információkat közölt Pasteiner személyiségéről, ezért hosszabban idézem: „Szeretni és gyűlölni: élettartalom volt rá nézve, csak áradozni és átkozódni tudott. A közönyt megvetette [...]. Nagyszerűen írt, bár az írást nem tartotta lényeges tevékenységnek. A tömör, szabatos és újszerű mondatszerkesztés

mestere volt, de örömet csak akkor lelte az effajta munkában, ha katedrán végezhetett. Földerült az arca, ha egy tanítványa ajkáról hallotta egy-egy lendületes és ritmusos »tömrítését«. Szerette »versikének« nevezni lényegbe vágó megállapításait, s nem volt meglegedve, ha például a kollokváló Dürer festményeiről nem így kezdte feleletét: »Dürer színező volt, nem festő.« Ez a versike-módszer döntő hatással volt tanítványainak irodalmi működésére.<sup>19</sup> Ez utóbbi személyes tapasztalatáról 1931-ben Gerevich is beszámolt: „maradt mindnyájunkban valami töredék az ő egyéniségéből, mondataiból, jellegzetes szavaiból.”<sup>20</sup> Talán nem haszontalan egy előzetes figyelmeztetés: a következő Pasteiner-citátumok egyike sem konkrét, szöveges valóságában méltánylandó (hiszen egy-egy cikkének ismerete meglehetősen szűk körre korlátozódhatott), hanem mint sok-sok bölcsészhallgató agyába vésett memoriter, amely egy-egy gondolatának ma már elképzelhetetlen nyilvánosságot biztosított. Az ezután következők világossága érdekében szükséges, legalább pár szóban felvázolni, hogy mi az, amit Pasteinertől egy egyetemi hallgatónak feltétlenül meg lehetett, sőt kellett tanulni. Ez, nagy leegyszerűsítéssel, a „helyes” művészettörténeti álláspont<sup>21</sup> *definiálásának készsége* volt: a „történeti fölfogás”-é, amelynek legfőbb metodikai nívumát az az interpretációs *szabály* jelentette, „hogy minden idő és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl és ítéldjük meg helyesen”,<sup>22</sup> ami „más szóval [...] annyit jelent, hogy semmiféle elméleti aesthetika sem ad jogot arra, hogy az egyik művészet álláspontjából ítéldünk a másik fölött”<sup>23</sup>

Mielőtt rátérnék Gerevich szövegeire – amelyekből ezúttal csak a Pasteinerre vonatkoztatható passzusok bemutatására van mód –, egy sejtésemről szeretnék szólni: véleményem szerint a Pasteiner művészettörténet-előadásait Lukács György társaságában szorgalmasan látogató Popper Leó „félreértési elméletének” gyökereit is e tudományegyetemi körben érdemes keresni. Popper *Demonstratio*-jának kitételei ugyanis, különösen a megelőző korszakok rekonstruktív megértésének lehetetlenségére vonatkozóak (vagyis az a rész, hogy: „[...] ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé...”),<sup>24</sup> Pasteiner idézett álláspontjának negációjaként, ha úgy tetszik paródiájaként is olvashatók. Mivel a *Demonstratio* amúgy is a „művészetre” vonatkozik, megfontolandó, hogy talán épp Pasteiner (a Popper–Lukács-levelezésben is karikírozott)<sup>25</sup> kételynélkülisége volt az amúgy is játékos elmélet (egyik?) *ingerlője*.

Visszatérve Gerevich-re: 1904-ben jelent meg jelentős korai dolgozata *Az arányosság elméletének és gyakorlati alkalmazásának története a művészetben*. E disszertáció csúcspontja kétségkívül a Henszlmann-t érintő éles bírálat, amelyben az ifjú disszertáns a Pasteinertől tanultakat alkalmazta arra, akire tanára több okból sem támadhatott. Az emlékezőekben visszavisszatér a vád, hogy az idősebb Pulszky és köre akadályozta Pasteiner karrierjének kibontakozását, különösen egyetemi tanári kinevezését, és talán az akadémiai tagságával kapcsolatos problémák is ezzel magyarázhatók. Az 1904-ben megjelent tanulmány jelzett csúcspontján Gerevich

tehát Henszlmann-t a teória emberének titulálta, akinek „egész elmélete tisztán speculatív jellegű, mely hajszál-gyökerekkel sem kapaszkodhatik az építészet fejlődésének szerves életet adó talajába.”<sup>26</sup> E kritikus nézőpontból a magyar tudománytörténet „jelentős” pillanata: III. Napóleon, Henszlmann elmélete iránt kinyilvánított, mecénási jóindulata sem látszott annyira tiszteletreméltónak (Gerevich interpretációjában kimondottan komikus): „A tudomány iránt tisztelettel viseltető hatalmas császárt a munkálatnak *öt tizedesig terjedő temérdek számadata és a csatolt szép rajzok* annyira elragadták, hogy azon melegeben elrendelte a mű kiadását...”<sup>27</sup> Ennél már csak a konklúzió egyértelműbb (és sértőbb), amely megállapítja: „Az arányosság elméletével foglalkozók [...] a tapasztalati alap mellőzésével aprioristikus elveket állítanak föl, melyeket utólag, itt-ott egyes példákkal igyekeznek jogosítani. Útjuk tehát deductív.”<sup>28</sup> Az emlékbeszédnek is hangsúlyos részét képezte Pasteiner – vélt – elméletellenességének taglalása, jóllehet a valóságban rendkívül kedvelte az esztétikai írókat, különösen Taine-t. Gerevich ismét egyetemi tanára szellemében járt el, mikor 1908-ban Wollanka József (szintén a tanítványi kör tagja) Raffaello-monográfiáját recenziálta. Pasteiner 1873-ban Bécsben, nagyjából Thausing nevezetes bécsi egyetemi székfoglaló beszédével egy időben, írt először a „szép” fogalmával szembeni fenntartásairól, annak „ezerféle meghatározását [...] és ki tudja miféle fokokra való felosztását”<sup>29</sup> a művészettörténészekről és az egyetemi hallgatóktól egyaránt eltiltva. Nem meglepő tehát, hogy Gerevich addig higgadt könyvismertetésének hangneme, Wollanka „terméketlen aesthetizáló hajlama”, és egy szívének különösen kedves összefüggésben felfedezett kifejezés okán (a professzori forrásból merítve), metsző gúnyba csapott át: „Franciát – szerinte – a magasabb rendű szépség kifejezése különbözteti meg a korabeli umbriai festőktől. Ez a jellemzés aesthetikai szempontból fölötte hiányos, mert a szerző elfelejtette előrebocsátani, mily mértéket alkalmaz a *szép* fokozásában”<sup>30</sup> Szintén 1908-ban jelent meg a *Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás. Kritikai tanulmány* című írása. Ebben, nem csekély ambícióval, régit és újat összebékítő módszert dolgozott ki, biztosan érzékelve (ha egyáltalán gondolt rá), hogy – az egyik csoportba sem tartozó – egykori professzora menthetetlenül kívülrre került a specializálódott kutatás főirányából: „Az öregek, a régi iskola tanítványai nem mozdultak ki a levéltárakból; a fiatalok az egyedül üdvözítő stylkritika hívei be sem lépnek oda. Mindkét jelenségnek közös oka: hogy a segédtudományt tévesen általános módszerré teszik. A művészettörténet nem oklevéltan, nem stylisme. Egyiket sem nélkülözheti, valaminthogy egyik sem lehet önkényes úrrá fölötte.”<sup>31</sup> 1910-ben jelentette meg Gerevich a címében Pasteiner 1875-ös értekezését, *A régi művészetek történetének mai tudományos állásá-t* követő dolgozatát: *A barok-kutatás mai tudományos állásá-t*.<sup>32</sup> A cím-imitációban is megnyilvánuló érintettség mellett már érzékelhető az – adott esetben némileg jogosulatlan – elhatárolódás szándéka. Ugyanis a címek összecsengése alkalmas arra, hogy túlegyszerűsítve, generáció-vál-

tásként ábrázoljon egy valóban nagyjelentőségű, de a legkevésbé sem a Gerevich korosztályának tulajdonítható paradigma-váltást: a barokk „rehabilitációját” is lehetővé tevő „történeti fölfogás” művészettörténeti térnyerését. Egy ilyen beállítás alkalmas volt arra, hogy rossz hírbe keverje Pasteinert (egyszerűen azzal, hogy nem hivatkozta):<sup>33</sup> ugyanis a kétféle birtokos szerepeltetése mindenki számára jól láthatóan jelezte az avított és az új paradigma preferenciáit: míg az előző nemzedék(ek) az antikvitás értelmezésében, addig az új, elfogulatlanságával tűntető: a barokk kutatásában találta fel vonzalma (a szerzőre oly jellemzően: politikus) tárgyát. Gerevich szavaival: „Minden kor a múlt azon szakaszát választja ideáljául, s kutatása, szeretetteljes elmélyedése tárgyául, a mely érzéseivel, törekvéseivel egyezik, *a mely kész argumentumokat szolgáltat eszményeinek védelmére.* [...] a mai nemzedék a barok kevésre becslésének tudatát kapta elődeitől örökül. A ma ideáljai mások.”<sup>34</sup> A cikkben, amely tulajdonképpen posztumusz Riegl-recenzió (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom* [1908]), jellemző módon keveredik – az „objektív” és „szubjektív” korok tételezésének kritikájában – elméleti *régi és új*. Az elsőként idézendő mondat szinte popper-i átszellemültségét, a második makacs historizmusa rontja le (a Pasteiner imitációra szinte már szégyellem is felhívni a figyelmet): „Minden kor a maga eszközei szerint tárgyilagosan igyekszik legjobb meggyőződését kifejezésre juttatni, s egy más kor szempontjából mégis mindig subjectív marad. A korszerű, a korból magyarázható jegyek keresése a helyes történeti álláspont.”<sup>35</sup> Gerevich korai állásfoglalásai közül viszonylag ritkán idézettek *A krakói Czartoryski-Képtár olasz mesterei* (1918) című munkájának első fejezetei: az *Előszó* és a *Bevezetés*.<sup>36</sup> Az *Előszó*-ban módszerét – Morelliből és Milanesiből előállított – „helyes, összeegyeztető módszer”-nek nevezte,<sup>37</sup> a *Bevezetés*-ben a képtári attribúciók művészettörténeti felülvizsgálatát szorgalmazta. A képtárakat mint *forrásokat* jellemezte, amelyeket filológiai akribiával kell: „művészettörténeti analitikai” módszerekkel átvizsgálni, hogy a kutatás hiteles alapjául szolgálhassanak. E tekintetben Gerevich kettős pozícióból polemizált, komoly sértéseket szórva,<sup>38</sup> a képtári-, és a gyakorlati műértés hasznáról mit sem tudó egyetemi szakemberek felé; ez utóbbiaknak szólt a figyelmeztetés: „a képtári meghatározások nem tekinthetők a képtárak belső, administratív ügyének. A képtárak nem szolgáltatják készen a kutatás anyagát.”<sup>39</sup> Érdemes felidézni, hogy Gerevich indulatai érthetőbbek legyenek, egy reprezentatív véleményt, Pasteiner Morelli-interpretációjának konklúzióját: „Félreértés elkerülése végett szükséges azt is megjegyezni, *hogy ez ádáz harc* [...], *nem annyira a képírás történetének, mint inkább a gyűjteményeknek ügye*, mert bármily nagy mérveket öltött a hamisítás, annyira még sem vihette, hogy a képírás történetét magát meghamisította volna; a kisebb vagy a nagyobb mestereknek tulajdonított képeknek akár a fele nem valódinak bizonyulhat, ismertetünk azok művészetéről lényegileg alig fog változni.”<sup>40</sup> Nagyjából így vált Pasteiner alakja, már életében, tudománytörténeté.



Gerevich 1923. március 13-án olvasta fel *A régi magyar művészet európai helyzete* című akadémiai székfoglaló értekezését.<sup>41</sup> A felolvasás az elhíresült paradoxonnal kezdődött: „A magyarországi művészet történetének, mint tudományszaknak fejlődése oly sajátosan alakult, hogy ha [...] tovább akarunk jutni, előbb néhány lépéssel vissza kell mennünk.”<sup>42</sup> *A néhány lépés vissza*, a magyar művészettörténet-írás első nemzedékéig vezetett.<sup>43</sup> Az alapítók nemzedékéhez való csatlakozás egy védelmi stratégia része volt, azokkal szemben, akik nem látták, sőt tagadták a „nemzeti elem[et] a régi hazai művészetben” (Pasteiner). Elsősorban, a részben *szintén tanítvány* Éber László<sup>44</sup> és csak másodsorban a történész kompilátor Marczali Henrik ellenében (később Pulszky Ferenc is bekerült a körbe).<sup>45</sup> Gerevich – elrettentő példaként – idézte Éber 1909-es, *Erdélyi szobrászati emlékek* című cikkének részletét: „Rég elismert tény, hogy a magyar művészet történetéről jogosan nem beszélhetünk...”<sup>46</sup> Az idézet újra szerepelt *A magyar művészet jelentősége* című 1927-es program-verzióban, amely – többek között<sup>47</sup> – arról is nevezetes, hogy Gerevich itt vállalkozott először Pasteiner tevékenységének történeti értékelésére. Ebből az 1927-es szövegből értesülünk arról is, hogy Gerevich már tervezi az emlékbeszéd megírását. Pasteiner értékelésének főbb téziseit már ekkor együtt találjuk: „A magyar művészettörténet megalapítói Henszlmann Imre és Ipolyi Arnold a honi műemlékek felkutatásának szentelték úttörő munkásságukat. Ez így volt rendjén, mint ahogy természetes fejlemény volt, hogy a következő étape nagy mestere, Pasteiner Gyula a magyar tudománynak ezt az új hajtását beojtotta az egyetemes művészettörténet terebélyes fájába s módszereit a modern tudomány követelményeihez alkalmazta. Pasteiner világosan látta feladatát: a magyar művészettörténetet európaivá kiszélesíteni abban a kettős értelemben, hogy kiterjesztette kutatási körét a külföldi művészetre, s ennek keretébe helyezte magát a magyar művészet történetét. Az egyetemes műtörténet mellett, a magyar művészetnek is művelője, a réginek szerencsés kutatója, az újnak tekintélyes bírálója maradt.”<sup>48</sup> Gerevich „három generáció” között osztotta meg – mintát adva Péter Andrásnak is<sup>49</sup> – a megíratlan magyar művészettörténeti szintézis felelősségének terhét. Azt állította, hogy Pasteiner megírta volna, csak „ők” nem hagyták (ide a „kozmetopolita radikális” bármely szinonimája behelyettesíthető): „Pasteiner sem írhatta meg a magyar művészet történetét, aminek rajta kívül eső okát más, közeli alkalommal fogom, mint fájdalmas adalékot a magyar tudomány történetéhez, teljes nyíltsággal feltárni.”<sup>50</sup> (Az igazság egyébként az, hogy Pasteiner lekéste a határidőket és a kiadó visszalépett.)<sup>51</sup> Nagyjából itt kezdett remegni – összedőléssel fenyegetve – a gerevich-i konstrukció. Ugyanis komoly „baj” volt Pasteinerrel: amit Éber 1909-ben hangoztatott, azt tőle tanulta. Pasteinertől, aki például *A nemzeti elem a régi hazai művészetben* című dolgozatában úgy nyilatkozott, hogy „nemzeti művészetről az építésre és a művészi iparra vonatkozólag szó sem lehet. Ezt nem is vitatja senki, a kinek véleménye csak némileg beszámítás alá

esik.”<sup>52</sup> Erről Gerevich nem beszélhetett – sem 24-ben, sem 27-ben, pláne nem 31-ben –, hát hallgatott róla. Pont *a félidőben*, 1928-ban azonban elérte a kínos leleplezés, ráadásul pont Heklertől, aki miután hosszan (és kedvtelve) idézte, *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet* című írásában, Pasteinert a felső-magyarországi szárnyasoltárok német (!) kapcsolatairól,<sup>53</sup> nyíltan provokálta őt:<sup>54</sup> „S most kérдем, vajon lesz-e bátorsága valakinek is a késő utódok közül, hogy Pasteinerre ezért a biztos anyagismereten fölépülő, talán kíméletlen, de föltétlenül becsületes objektivitásért rásüsse a hazafiatlanság bélyegét?”<sup>55</sup> Pasteiner *emlékezete* egy pillanatra a két rivális professzor csataterévé változott. Gerevich ezek után, az emlékbeszédben, óvatosan csak annyi állított, hogy „Pasteiner Gyula ha gondosan gyomlálta is a gatz, éppen úgy örülni tudott a magyar művészet zsenge pázsitján kinyílt szép virágoknak.”<sup>56</sup> Gerevichnek szüksége volt ezekre a csúsztatásokra, hogy szimpátiák és antipátiák erőterében önmagáról beszélhessen. Nem mondhatott le Pasteinerről e kényelmetlenségek miatt: *jó tulajdonságai* mind őhozzá vezettek. Hozzá, mégpedig az „akkor” és „most” párhuzamának erőtetése miatt. Vagyis: minden ami jó ma, egy korábbi – az emlékbeszédben Pasteinertől eredeztetett – készítés megvalósulása. Művészettörténészként, nem csupán a „történelmi szempont” hirdetése és elméletellenessége okán, hanem olasz (megengedően: francia) szimpátiája, valamint a barokk-kutatás kezdeményezése miatt is *elődjeként* értékelhette, hiszen: „A barok értékelésében csaknem két hazai nemzedéket előzött meg, s a külföldieket számítva is az elsők között volt.”<sup>57</sup> (Ehhez csak pikáns adalék, hogy 1922-ben Gerevichről írták akadémiai *Tagajánlás*-ában, hogy „irodalmunkban elsőnek hívta fel a figyelmet a sokáig méltatlanul lebecsült barokk-művészetre”;<sup>58</sup> az viszont szinte hihetetlen, hogy ezt Hekler, ajánlóként, alá is írta.) Ezeken túl, Gerevichnek, a római Magyar Akadémia kurátoraként is érdemes volt Pasteinerre hivatkozni, mert: „Már az ő szemei előtt lebegett, a félszázaddal később megvalósított magyar *Prix de Rome* gondolata. [...] Bátran mondhatjuk, hogy művészetpolitikai ideákban idehaza generációkkal előzte meg korát.”<sup>59</sup> Ráadásul – és ez sem elhanyagolható lélektani szempont – a Heklerrel folytatott kiélezett versenyben határozott lépéselőnyt biztosított számára tanszéke tanítványi jogosultságának tudata (kicsit hasonlóan a bécsi helyzethez). Nagyjából ezek lennének az eklektikus önarckép Pasteinerből kikevert *színei* (amiként Ipolyiból pl. egyházművészeti *vonásai* eredtek).

Végül: általánosítva és összefoglalva elmondható, hogy Gerevich a magyar művészettörténet-írás közelebbi-távolabbi múltjának és kortárs szereplőinek *jelentőségét* – így pl. Ipolyiét 23-ban, Pasteinerét 31-ben – a saját programjától mért ideologikus távolságukban mérte meg: a reprezentatív modell előállítása érdekében egy-egy jellemzőjükről hallgatott, míg másokat túlhangsúlyozott; a tudománytörténet – nem örülne a jelzőnek – *normatív* formáját művelte.

## JEGYZETEK

A dolgozatban elemzett GEREVICH TIBOR írások, a rövidítések feloldásával:

- GEREVICH 1904 *Az arányosság elméletének és gyakorlati alkalmazásának története a művészetben*, Athenæum, 1904. 38–63, 318–354.
- GEREVICH 1908/a *Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás. Kritikai tanulmány*, Athenæum, 1908. 206–212, 339–350.
- GEREVICH 1908/b (rec.) Wollanka József: *Raffael. Budapest, 1906. A „Művészeti Könyvtár” kiadása...*, Budapesti Szemle, 1908. 134. köt., 473–482.
- GEREVICH 1910 *A barokk-kutatás mai tudományos állása*, Budapesti Szemle, 1910. 143. köt., 44–59.
- GEREVICH 1918 *A krakói Czartoryski-Képtár olasz mesterei*, Bp., 1918.
- GEREVICH 1923 *Ipolyi Arnold (1823–1886)*. A Szent István Akadémiában Ipolyi születésének századik évfordulóján tartott emlékbeszéd, Bp., 1923.
- GEREVICH 1924 *A régi magyar művészet európai helyzete*. A Magyar tudományos Akadémiában 1923. III. 12. bemutatott székfoglaló értekezés, Bp., 1924.
- GEREVICH 1927 *A magyar művészet jelentősége*, Különlenyomat a Magyar Szemle 1927. novemberi számából, Bp., 1927.
- GEREVICH 1931 *Művészettörténet = A magyar művészettörténet-írás programjai*, 206–242. (a szöveget kommentálta: MAROSI Ernő)
- GEREVICH 1933 *Pasteiner Gyula emlékezete*. Felolvastatott a M. T. Akadémiának 1931. évi május hó 18-án tartott összes ülésén, A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek, XXI. kötet, 17. szám, Bp., 1933.

További rövidítés:

- MAROSI 1999 *A magyar művészettörténet-írás programjai*, szerk. MAROSI Ernő, Bp., 1999.

<sup>1</sup> LEHEL István: *Pasteiner Gyula*, Nyugat, 1924. II. 808.

<sup>2</sup> GEREVICH 1933.

<sup>3</sup> Az 1908 utáni időszakból – egyelőre – csak a Népszerű Főiskolai Tanfolyam sillabuszai és két pályázat bírálata ismertek, ez utóbbiak: PASTEINER Gyula – BEÖTHY Zsolt – RIEDL Frigyes: *Jelentés a Gorove-pályázatról*, Akadémiai Értesítő, 1915. 384–397; PASTEINER Gyula: *Jelentés a Bésán-pályázatról I.*, Akadémiai Értesítő, 1916. 453–455.

<sup>4</sup> Gerevich mint kultúrpolitikus: P. SZÜCS Julianna: *A művészettörténész mint kultúrpolitikus. Gerevich Tibor vonzásai és választásai*, Kritika, 1997/2. 27–29. Gerevichről és szellemi környezetéről: GENTHON István: *Gerevich Tibor (1882–1954)*, Művészettörténeti Értesítő, 1955/1. 123–124; VAYER Lajos: *A korszak művészettörténetírásáról*, Művészettörténeti Értesítő, 1973/2. 91–93;

TÍMÁR Árpád: *A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között*, Művészettörténeti Értesítő, 1973/2. 94–97; Uő.: *A korszak művészetszemlélete = Magyar művészet 1919–1945.*, szerk. KONTHA Sándor, Bp., 1985. I. köt., 145–167; BOZÓKI Lajos: *Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945) = A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, szerk. BARDOLY István – HARIS Andreea, Bp., 1996. 171–189; MAROSI Ernő: *Utószó* = MAROSI 1999. 340–354.

<sup>5</sup> Marosi Ernő megállapítása: „Ugyancsak szerves részei programjának megemlékezései...”, GEREVICH 1931. jegyzetként = MAROSI 1999. 237.

<sup>6</sup> GEREVICH 1923. 3.

<sup>7</sup> Ez a fajta jelenre-vonatkoztatottság az emlékbeszédek általános jellemzője. Vö. FENYŐ István: *Eötvös József, a szónok* = Uő.: *Ma-*

- gyarság és emberi egyetemesség, Bp., 1979. 392–461; ill. SZILÁGYI Márton: *Kritika és irodalomtörténet avagy miért érdemes XIX. századi szövegeket olvasnunk* = *Az újraértett hagyomány*, szerk. KERESZTURY Tibor – MÉSZÁROS Sándor – SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996. 7–23.
- <sup>8</sup> Gerevich ajánlója a II. osztályból: 1916-ban Ballagi Aladár és Mihalik József, 1922-ben Csánki Dezső, Fejérváthy László, Kuzsinszky Bálint és Hekler Antal voltak. Vö. *Tagajánlások 1916-ban*. Kézirat gyanánt, Bp., 1916. 10–13; *Tagajánlások 1922-ben*. Kézirat gyanánt, Bp., 1922. 21. (Az Akadémiai Értesítő 1916. ill. 1922. mellékleteként.)
- <sup>9</sup> PASTEINER Gyula: *A régi művészetek történetének mai tudományos állása*, Bp., 1875. 34. 40. jegyzet. Az eredeti kontextusban e negáció elsősorban Taine-re vonatkozik. (Újra kiadva: MAROSI 1999. 66–99; a szöveget kommentálta: FALUS János, MAROSI Ernő)
- <sup>10</sup> Ezek: *Az építészet I. Mátyás király alatt*, Budapesti Szemle, 1893. 73. köt., 1–19; XVIII. századbeli *falfestmények Magyarországon*, Akadémiai Értesítő, 1896. 192–200; *Középkori építészetünk topographiája*, (Különnyomat a Budapesti Szemleből), Bp., 1908.
- <sup>11</sup> Dr. Pasteiner Gyula egyetemi r.k. tanárt levezető tagul ajánlja Henszlmann Imre rendes tag (1887), Akadémiai Értesítő, 1888. 103.
- <sup>12</sup> Pasteiner ajánlója: 1907-ben Jánosi Béla és Riedl Frigyes voltak. Vö. *Tagajánlások 1907-ben*. Kézirat gyanánt, Bp., 1907. 5–6. (Az Akadémiai Értesítő 1907. mellékleteként.) A levelező tagságra ajánló Keleti Gusztáv írást nem találtam – eddig – meg.
- <sup>13</sup> ELEK Artúr: *Pasteiner Gyula (1931) = Uő.: Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások*, szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., 1996. 188–190.
- <sup>14</sup> n. n.: *Pasteiner Gyula dr. 1846–1924.*, Nemzeti Újság, 1924. november 9. vasárnap, 8. uo.
- <sup>15</sup> uo.
- <sup>16</sup> Áldásy Antal l. t. beszéde *Pasteiner Gyula t. t. ravatalánál 1924 november 10.*, Akadémiai Értesítő, 1925. 90–92.
- <sup>17</sup> i. m. 91.
- <sup>18</sup> LEHEL István: i. m. 808.
- <sup>19</sup> uo.
- <sup>20</sup> GEREVICH 1933. 26.
- <sup>21</sup> E problémáról írtam: *A „helyes” művészet-történeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban*, *Ars Hungarica*, 1999/2. 309–351.
- <sup>22</sup> PASTEINER Gyula: *Munkácsy Mihály olajfestménye: Krisztus Pilátus előtt*, Budapesti Szemle, 1882. 30. köt., 93.
- <sup>23</sup> PASTEINER Gyula, *A képzés*, Athenæum, 1892. 69–70. Az abszurditásig fokozva uo.: „... eloállt a történeti fölfogás és a nagy vitát ketté vágta azzal a formulával, hogy az egyiptomi gúlát és templomot egyiptomi, Zeus olympiai szobrát görög, a római Pantheon vagy amphitheatrumot római, a csúcsonves templomot középkori, a barokk-művészetet a XVI. és XVII. század álláspontjából kell tekinteni és megítélni.”
- <sup>24</sup> *Félreértési elmélet = Dialógus a művészetről*. Popper Leó és Lukács György levelezése, a kötet szövegeit gondozta, az előszót írta... HÉVIZI Ottó és TÍMÁR Árpád, Bp., 1993. 176. A kérdéshez vö. BENDL Júlia: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*, Bp., 1994. 59–60; HÉVIZI Ottó: *A félreértés aspektusai = Uő.: Alapítanul. Gondolatformák a századfordulón*, Bp., 1994. 69–89, különösen: 72; TÍMÁR Árpád: *Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez = Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai*, Bp., 1994. 415–442, különösen: 434–439.
- <sup>25</sup> Vö. i. m. 249.: Popper Leó Lukács Györgynek (1908. X. eleje és XI. közepe között): „Már összeálltak bennem mind azok a képek amelyek összevalók; szépen állnak egymás mellett; olyan sorban hogy minden gyerek megértené abból a törvényszerűséget. Olyan rend van minden dolog felett hogy igazán félelmetes és nem tudom hogy a dolgok bolondultak-e meg vagy én vagyok Pasteiner.”
- <sup>26</sup> GEREVICH 1904. 332.
- <sup>27</sup> i. m. 326. Kiemelések tőlem.
- <sup>28</sup> i. m. 342.
- <sup>29</sup> PASTEINER Gyula: *Képzőművészeti levelek a kiállításból*, I., PN, 1873. jún. 26. e. k. Szinte szó szerint megismétli – jelöletlenül – Pasteinert: GEREVICH 1931. 210.
- <sup>30</sup> GEREVICH 1908/b, 476–477. Kiemelés az eredetiben.
- <sup>31</sup> GEREVICH 1908/a, 350. Szinte szó szerint megismétli: GEREVICH 1931. 227–228.
- <sup>32</sup> GEREVICH 1910.

- <sup>33</sup> Az 1933-as emlékbeszédben már méltányosabban járt el. Vö. GEREVICH 1933. 20.
- <sup>34</sup> GEREVICH 1910. 45. (kiemelés tőlem), 46. Szinte szó szerint megismétli: GEREVICH 1931. 220.
- <sup>35</sup> GEREVICH 1910. 50.
- <sup>36</sup> GEREVICH 1918. 5–6, 7–13.
- <sup>37</sup> Vö. i. m. 5–6.: Gerevich nem titkolt büszkeséggel utalja az olvasót már idézett, 1908-as *Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás* című írásához: „Itt még csak szabad legyen arra hivatkoznunk, hogy ma is azt a módszert követjük, mely már első kutatásainknál vezetett bennünket, s melyet 10 éve [...] mint követelményt állítottunk fel. Megnyugvással állapíthatjuk meg, hogy ez egyszersmind ugyanaz a módszer, mely ma, általános és szilárd módszer gyanánt úgy az elméletben, mint a gyakorlatban utat tör magának.”
- <sup>38</sup> Talán a legprovokatívabb, i. m. 9–10: „A múzeum célja a tudatlannak tudást adni; a tudomány a tudatlanról, még nem tudotról a tudósna beszél. A különböző cél különböző eszközöket és módszert von maga után. A tudomány és a múzeum útja teljesen soha sem eshet össze.”
- <sup>39</sup> i. m. 9.
- <sup>40</sup> PASTEINER Gyula: *Régi és modern képek tárlata*, Budapesti Szemle, 1888. 54. köt., 487. Kiemelés tőlem.
- <sup>41</sup> GEREVICH 1924.
- <sup>42</sup> i. m. 3.
- <sup>43</sup> uo.
- <sup>44</sup> Éber már korábban elhagyta a tanítványi kört; új, részben Schmarsow hallgatójaként befogadott, elméleti jellegű olvasmányélményeiről 1898-ban *Képzőművészeti újabb elméletek* címmel számolt be – többek között Hildebrand-ot ismertetve –, a Budapesti Szemlében. Érdekes, hogy Éberrel e tekintetben megegyezett az idősebbő Pasteiner ízlése; Gerevich az emlékbeszédben szinte rosszállóan emlékezett meg ennek, az általa mélyen elítélt „optikai iránynak” a preferálásáról. ÉBER László: *Képzőművészeti újabb elméletek*, Budapesti Szemle, 1898. 94. köt., 22–47; vö. GEREVICH 1933. 23.
- <sup>45</sup> GEREVICH 1927. 7.
- <sup>46</sup> ÉBER László: *Erdélyi szobrászati emlékek*, Művészet, 1909. 171. A kiemelt rész az, amit a mondatból Gerevich idéz.
- <sup>47</sup> Az egész írásra jellemző, elképesztő dührohamon túl...
- <sup>48</sup> GEREVICH 1927. 6.
- <sup>49</sup> PÉTER András: *A magyar művészet története. Bevezetés* = MAROSI 1999. 202–205. (a szöveget kommentálta: PATAKI Gábor)
- <sup>50</sup> GEREVICH 1927. 6.
- <sup>51</sup> Vö. OSzK Kézirattára, Fond 2/1300. Lsz. 424. (Pasteiner levele a Franklin-Társulat Igazgatóságának [1899. dec. 1.]); OSzK Kézirattára, Fond 2/1300. Lsz. 424. (Pasteiner levele a Franklin-Társulat Igazgatóságának [1900. dec. 12.], a levélen iktatószám és kiadói megjegyzés: „Visszaléptünk. 1901.”).
- <sup>52</sup> PASTEINER Gyula: *A nemzeti elem a régi hazai művészetben*. P.Gy. előadása a régészeti társulat 1886. február 23-ikán tartott ülésén, Művészi Ipar, 1885–86. 322.
- <sup>53</sup> A Hekler által hivatkozott hely (csak a szárnyasoltárookra vonatkozó összefoglaló megjegyzést idézem): PASTEINER Gyula: *Építészeti emlékek Felső-Magyarországon = Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen*, XV. köt., Magyarország V. kötete, Bp., 1899. 120.: „Valamennyi kizárólag a német művészet egyenes és föltétlen hatását árúlja el.”
- <sup>54</sup> Marosi Ernő felismerése: HEKLER Antal: *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet* = MAROSI 1999. 186. 16. jegyzet (a szöveget kommentálta MAROSI Ernő)
- <sup>55</sup> uo. 181.
- <sup>56</sup> GEREVICH 1933. 4.
- <sup>57</sup> i. m. 20.
- <sup>58</sup> i. m. 21.
- <sup>59</sup> GEREVICH 1933. 8.

Markója Csilla

## A MEDNYÁNSZKY-KUTATÁS ÚJ FORRÁSAI ÉS A *LINCSELÉS* C. KÉP

Aradi Nóra 1979-ben, az *Ars Hungarica* azévi első számában *A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése* címmel programadó tanulmányt publikált, melyben jószerivel a Mednyánszky-kutatás összes máig ható érvényű problémáját fölvetette.

Azonban vannak régi-új fejlemények is. Számtalan olyan dokumentum található a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában, ill. a Fővárosi Levéltárban, melyek, bízvást állíthatjuk, forradalmasítják a Mednyánszky-kutatást, még Sarkantyú Mihály valóban példás, ám mégis inkább kutatási vázlatnak nevezhető 1981-es Mednyánszky-könyvéhez képest is. Persze könnyű forradalmasítani egy olyan kutatást, mely a Mednyánszky halála óta eltelt több, mint 80 év dacára is kizárólag épp csak elkezdett alapkutatásnak nevezhető. Könnyen nevezhetjük „a Mednyánszky-kutatás új forrásainak” azokat a dokumentumokat, amelyeknek legfőbb kritériuma az, ha sarkítva akarok fogalmazni, hogy ide tartozik minden, ami nem publikáltatott a Brestyánszky-féle „Mednyánszky-naplóban”. Szinte minden Mednyánszkyra vonatkozó forrás új forrás, a feldolgozatlanság mértékét tekintve, beleértve a szinte teljes Mednyánszky-levelezést, a korabeli Mednyánszky-recepciót, az előkerült jegyzetfüzetek kétharmadát stb., mint ahogy azt majd az alábbiakban részletesebben is számba vesszük.

Ám amilyen hangzatos a „Mednyánszky-kutatás új forrásai” cím, annyira kevésbé lesznek látványosak az eredmények. Nem csupán az elvégzendő textológiai-filológiai munkák nagysága miatt, melyekhez egy új szövegkiadás feladata is társul, hanem elsősorban azért, mert a Mednyánszky-életmű bármilyen korrekt következtetéshez szükséges ismerete még mindig hiányzik a háttérből. Hogy mennyire, arra máris mutatós példával szolgálhatok: a dokumentumok alapján Mednyánszky nem csak, mint eddig feltételezték, motívumokban kifejezhető vagy megragadható szekvenciákat festett, nem csupán egyazon téma különböző feldolgozásait, verziót hozta létre, hanem, akár Monet – noha alapvetően eltérő művészi szándékkal –, de egyazon táj különböző arcait tervezte megfesteni napszakok szerint vagy különböző tájak azonos hangulatait triptichonon kívánta megörökíteni<sup>1</sup>, és kérdem én, ki látott e képsorozatok közül akár csak egyet is teljes egészében? Persze lehet, hogy éppen az említettek soha nem készültek el. De az, hogy ilyen sorozatot nem egyet tervezett, sőt, hogy eléggé szokatlan módon festmény-szekvenciákban gondolkodott, már magában jelentősen új szempont a Mednyánszky-értékeléshez.



Aradi szerint a Mednyánszky-kutatásban Kállai óta nem „született komolyabb előrelépés” és az „oeuvre-katalógus hiánya nemhogy fokozta volna az alaposabb történeti-filológiai kutatás igényét, hanem inkább egyfajta, a tényeken nagyvonalúan túllépő esszéizmust fogadtatott el”.<sup>2</sup> Kérdés, hogy az azóta megjelent Sarkantyú-könyvet mennyire tekinthetjük esszének, mennyire nem, az azonban biztos, hogy már 1977-ben hozzájutott a Magyar Nemzeti Galéria ahhoz a több, mint 400 oldalas, ívrét lapokra kézzel írt, 1920-ra datálható kéziratanyaghoz, amely Mednyánszky naplójának egy mindmáig publikálatlan, több kéztől származó, részben német, részben magyar kiolvasását tartalmazza, s amelyet eddig senki, így Sarkantyú sem hasznosított kutatásaiban. Miután befejeztem összeolvasását a Brestyánszky-féle Naplóval illetve a Brestyánszky-kéziratból kicenzúrázott részekkel, állíthatom, hogy nagyrészt ismeretlen szövegekről van szó, olyan naplóbejegyzésekről, melyek az MNG Grafikai Osztályán található 215 vázlatfüzetből kb. 30 eddig megfejtetlennek vélt szövegét tartalmazzák, továbbá legalább ennyi azóta elkallódott vagy máig lappangó füzetét is. (Csak zárójelben emlékeztetek arra, hogy ezek az olykor alig tenyérnyi, de általában legalább 90 lapos füzetkék alkotják, sokszor nehezen olvasható görögbetűs, többnyire datált feljegyzések formájában szanaszét szórva az ún. naplót.) Nem dicsérhetjük eléggé az első naplókiadás gondozójának úttörő munkáját, mivel alig pár esetben olvasta félre a különben alig olvasható és leginkább hottentottául írt szövegeket, az új szövegkiadásnak majd tartalmaznia kell e javításokat. A mókásabb félreolvasások közé tartozik Kacziány Pietájának Kacziány Pistaként való olvasása. Ám az már bizonyos, hogy Aradi azon állítása, miszerint megfejtésre várna még „másfélszáznyi jegyzetfüzet”, továbbra is áll, még ha a megfejtendő füzetek száma némiképp csökkent is. Igaz, hogy „azonosításuk”, azaz a folyamatos kézirat összevetése az egyes konkrét füzetekkel nehéz feladat, nemcsak azért, bár ez is jelentős szempont, mert a kéziratot a füzetektől a Galériában egy csupán folyosónyi, de a gyűjteményi szisztémából következően abszolút leküzdhetetlen távolság választja el. A fizikai akadályok azzal is szaporodnak, hogy a kézirat a hagyatéki számokkal jelöli az egyes feljegyzéseket, míg a füzetek értelemszerűen az MNG leltári számain futnak, s mivel a hagyatéki számok részben leszakadtak a füzetekről, amelyek ráadásul sokszor több különböző évből származó feljegyzést is tartalmaznak, az egyes szövegrészek azonosítása a torpedójáték izgalmaival kecsgetető, szörnyű táblázatokot szülő, ám megkerülhetetlen munka.

Mindazonáltal e munka majdnem kész. A Grafikai Osztályon lévő füzetek mindegyikéről leíró kartont készítettem, így Aradi óhajának eleget téve egyes motívumok változásai követhetővé váltak. Mivel sokkal kevesebb kiugró motívumról van szó, mint amire a festményanyag szűkös ismerete alapján is számítani lehetett, egyfelől a továbbiakban nem csupán kiolvasásról, hanem újabb füzetek előkerüléséről kell ábrándoznunk, másfelől az adott anyagból az is kitűnik, hogy nem biztos, hogy az egyes raj-



1. Mednyánszky László: Lincselés, 1914 körül.

zokhoz-vázlatokhoz kapcsolódó dátumok annyira eligazítóak lesznek a datálás terén, mint azt Sarkantyú remélte. Éppenséggel a *Lincselés* (1. kép) lesz erre érdekes példa. De mielőtt a datálás problémáiba belevágnánk, próbáljuk máshonnan megközelíteni a képet, így talán fény derül arra is, hogy hogyan lehetséges az, hogy születése idejét, legalábbis ami a motívumot, a kompozíciós magot illeti, egy tizennégy éves időtartamban határozzuk meg, kiterjesztve e tartamot azon időpontra túlra, amikor a konkrét kép feltehetően már készen volt.

Közismert, hogy Mednyánszky vonzódott a katasztrófákhoz. Árvíz, tűzhányókitörés, járvány vagy utcai zavargás, neki ott kellett lennie. Mednyánszky már 1908-ban mintegy haditudósítóként rögzíti az eseményeket, egyazon vázlatfüzet tartalmaz vízkár és tűzkár kapcsán készült rajzokat. Máris feltűnhet nekünk egy érdekes dolog (2. kép), az egyik lenti kis kép-vázlaton sebesültet támogatnak kétfelől, ugyanez a csoportozat a másikon már a *Lincselés* kompozíciója felé mozdul el. A támogatott és a majdani áldozat szemlátomást egyazon formációból fejlődnek ki, egyazon képi alakzat több lehetőséget is rejt magában.

Azt, hogy az ember katasztrófális természete már 1903-ban is élénken foglalkoztatta, egy mókás kép bizonyítja. (3. kép) Katasztrófák iránti von-

zalma az első világháborúban teljesedett ki. „Keddről szerdára éjjel különös álmom volt: álmodtam háborúról és ez nekem nagy örömet okozott. Kimen-tünk az ellenség elé, nem láttuk, de tudtuk, hogy a kis dombok megett van, korán reggel volt. Azután kerültünk támadni nyakra-főre. A második ál-mom csolnakot mutatott nagy vizen, evezett rajta valaki, aki nem tudott. Később a parthoz vergődött és én beleültem.”<sup>3</sup> – írja több szempontból is jövőbelátó álmofeljegyzésében. Most itt nincs rá mód, hogy Mednyánszky katasztrófa-szenvedélyének gyökeréig leássunk. De itt jegyezném meg, hogy már maga a megjelent Brestyánszky-napló is szolgálhat újdonságokkal, espe-dig azon részei révén, amelyek kimaradtak belőle, pedig készen voltak. E szin-tén tetemes gépirattömeg egy szöveg cenzúra általi meghamisításának díszpéldája. Ha, egyesek vélekedésével ellentétben, Mednyánszky képeit nem is vezethetjük le teozófiai tanulmányaiból, az azóta részben magyarul is hozzáférhető korabeli teozófiai írások, gondolok itt a Brestyánszky által még nem ismert Blavatskyra, közelebb visznek minket annak megértéséhez, minek is szánta Mednyánszky ezeket a bejegyzéseket valójában: akarat-imáknak vagy mantráknak, amelyek az akarat-erő koncentrálása érdeké-ben tartalmaztak ritmikusan ismétlődő formulákat. Ezekből a formulákból épp csak mutatóban maradt a megjelent szövegben, pedig ezek minden al-kaalommal egy „lélekvezetőt” idéznek meg: 1906-tól, halála évétől ez a sze-mély Nyuli, alias Kurdi Bálint, Mednyánszky talán legnagyobb szerelme. A szerelem pedig, mivelhogy fiúszerelem volt, száműzetett a naplóból, így a szeretőket külön jelekkel elkülönítő modell-listák is, nemkülönben azok a leírások, melyek Mednyánszky egy-egy kapcsolatának intim, bár közel sem „pornográf” eseményeit örökítik meg. De kimaradt minden szellemi vonatkozás is, minden buddhizmussal kapcsolatos vagy a korabeli materi-alista irányok kritikáját tartalmazó feljegyzés, továbbá azok a szadizmus-sal kapcsolatos eszmefuttatások, melyek érthetőbbé tennék nekünk a Mednyánszkyra vonatkozó források egy következő, mostoha csoportját, melyet az Intézetünk Adattárában fellelhető német nyelvű Katona Nándor-visszaemlékezések alkotnak. E kritikus forrás, mely szerzője paranoiája mi-att művészettörténetileg szinte értékelhetetlen történeteket, pontosabban Mednyánszkyval kapcsolatos vádakot tartalmaz több száz gépelt oldalon keresztül, s melyről részletesebben szintén másutt lehet csak szólnom, egyvalamire azonban Mednyánszky jelleméből rávilágít. Nem véletlenül írhatta Dési-Huber a következőket: „Végtelenül jó ember [...], de lénye ugyanakkor nem mentes a sátáni vonásoktól sem. [...] Alulról, a társadalom mély vizeiben nézni az ázalagok életét, vagy lent, mélyen a talaj alatt figyelni az edafonlények nyüzgését. Azt hiszem, részvétnek, meleg emberi együtt-érzésnek itt sincs sok szerepe, több benne a rettenet varázsa, az a hátbor-zongató gyönyör, melyet az ilyen művészeknek a különös, csak egyszeri lá-tása ad.”<sup>4</sup> Tegyük hozzá, hogy mivel a fiú 15 évesen kerül hozzá, s ő, akár Proust, vagy Francis Bacon a foglyait, évekig elzárva tartja Nagyőrött a külvilágtól, továbbá mivel a paranoia nem annyira örökletes, mint inkább



2. Mednyánszky László: Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1476



3. Mednyánszky László: Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1421

környezeti hatások sajátos együttállásához köthető, talán nem túlzunk, ha úgy gondoljuk, Mednyánszky alkotó módon hozzájárult e betegség kifejlődéséhez. S ha azt állítjuk, hogy Mednyánszky vonzódott a természeti és társadalmi katasztrófákhoz, ezt bizvást kiegészíthetjük azzal, hogy az emberi természet, az emberi psziché katasztrófái is delejesen vonzották. Mednyánszky 1919-ben már halott volt, de Katona bosszúvágya túlélte mindkettejüket. Az Intézet Adattárában található vádiratok 1930 körül keletkezettek, és – mint azt a napisajtó botránykrónikáiból megtudhatjuk –, Katona halála után műtermében, páncélszekrényei egyikének duplafenekében találtak rá, mint olyan dologra, melyet a legfontosabbnak tartott egész életművéből. Bosszú-projektje, mint mű, mintegy válasz arra az egyfelől szenvedélyes, másfelől nagyon is tárgyilagos érdeklődésre, melyet Mednyánszky a szadizmus iránt tanúsított. Brestyánszky még látta azokat a vázlatfüzeteket, amelyek kínpadra feszített férfiaktól vázlatai között ilyen feljegyzéseket tartalmaztak. „Betegesen lázas erőlködések látványa. (Az érzéki fanatizmus erjedése, rendkívüli testi szenvedések. Szadizmus. Ez a medréből kilépett, öngyilkos, reprodukív ösztön. Ebbe az irányba való egy eleven szervezet kínzása, mivel érzéki gyönyör és fájdalom egymással rokonok. [...]) A művészet széles közönsége szempontjából manapság az a legérdekesebb, ami az önmegsemmisítés vízszintes irányában tart. Kivált, ha van benne valami a szakrilégiumból. Pl. viviszekció, szadikusán izgatott néző jelenlétében. Kínos ítéletvégrehajtás, amelynél a bírák egyike a szadikus és érzéki izgalom kétségtelen jelét adja. Úgy kell ábrázolni a tárgyat, hogy a lelki folyamat világosan láthatóvá váljék.”<sup>5</sup> Ennek a delejes „esztétikai érdeklődésnek” mintegy görbe tükréként, „kártékony inverziójaként” foghatjuk fel Katona patológiussá váló állapotát.

Az áldozat, a fogoly, a vértanú tematikája Mednyánszky művészetében igen korán megjelenik. A Szlovák Nemzeti Galériában függő életnagyságú megkötözött kezű, kikötött „tűzvilágításos” foglyot a szlovák művészettörténészek 1895 előttre datálják.<sup>6</sup> Mednyánszky a „titkos Tan” tanulmányozása közben veti papírra a következő sorokat: „A vértanúk kivételek. Az ő esetükben az, ami közönségesen rombolólag hat, az egyén és a többiek roborálására (erősítésére) válik, mert ebben az esetben a magasabb alaprészek roppantul felfokozott működésük révén antiszeptikusan hatottak. Mindamelllett a vértanúk kultusza érzéki egyénekre nézve gyakran lehet kárhozatos, mivel a folyamat testileg érzéki vonatkozása iránt fogékonyabbak, mint az iránt, ami fenséges benne.”<sup>7</sup> Talán e passzusnál a legszembeötlőbb, hogy Mednyánszky esztétikai felfogása és homoszexualitása olyannyira elválaszthatatlanok egymástól, hogy művészettörténetileg értékelhetetlen tényeket kapunk, akármelyik komponensről feledkezünk is meg. Bár a „gender studies” és a „trendy” „másság-kutatás” nagy divatja közepette szinte kínos ilyesmire felhívni a figyelmet, de Mednyánszky nem csupán csavargókat festett, hanem szexuális konnotációktól sem mentes Szt. Sebestyénéket és foglyokat is. Ugyanezek a fiatal fiúk szinte ugyanezekkel az „attribútumokkal” – össze-





4. Mednyánszky László: Ágrólszakadt, 1905.

kötözött kéz, kikötött vagy térdre kényszerített állapot – néznek majd szembe a kivégzőosztaggal a háborús vázlatokon. Ne feledkezzünk hát meg e motívumok forrásvidékéről.

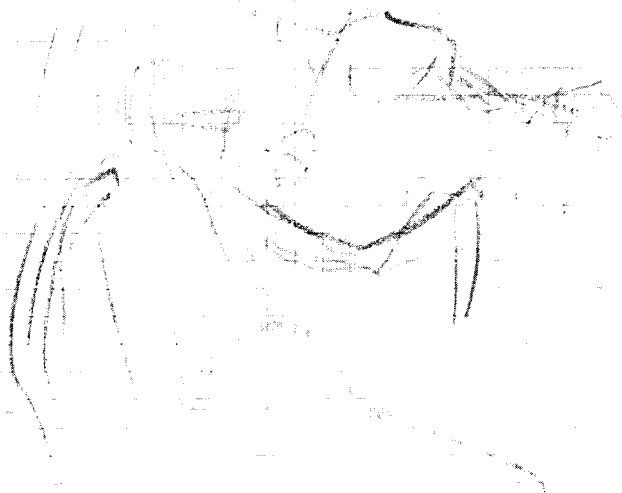
Ez a korai fogolykép a maga már szinte a Nyolcak „szerkezetes” stílusát idéző kubisztikus formavilágával más megvilágításba helyezi az olyan híres „csavargóképeket” is, mint amilyen az *Ágrólszakadt*. (4. kép).

Ha a szociális érzékenység interpretációs sémáját félretesszük, hirtelen tér nyílik Gilles Deleuze szavainak, melyeket, nota bene, épp a szintén homoszexuális Francis Bacon kapcsán írt le: „a legnagyobb erőszakosság az ülő, vagy összekuporodott Alakokban van, akik nem szenvednek el semmilyen kínzást vagy brutalitást, akikkel látszólag semmi sem történik, s akik ezért annál inkább közvetítik a festmény erejét.”<sup>8</sup> (5. kép) Deleuze itt Alakok alatt olyan képi formációkat ért, amelyek nem az elsődleges figurativitást közvetítik. Bacon kiáltó pápáját hozza példaképpen, mely már a legkevésbé sem egy konkrét vagy akár egy elvont pápa, hanem maga a megtestesült kiáltás. Ebben az értelemben Mednyánszky-értelmezésünk sarkalatos pontja





5. Francis Bacon: Alaktanulmány tájban, 1952.



6. Mednyánszky László: A *Lincselés* vázlata, 1903. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1330





7. Mednyánszky László: A *Lincselés* vázlata, 1917. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1434

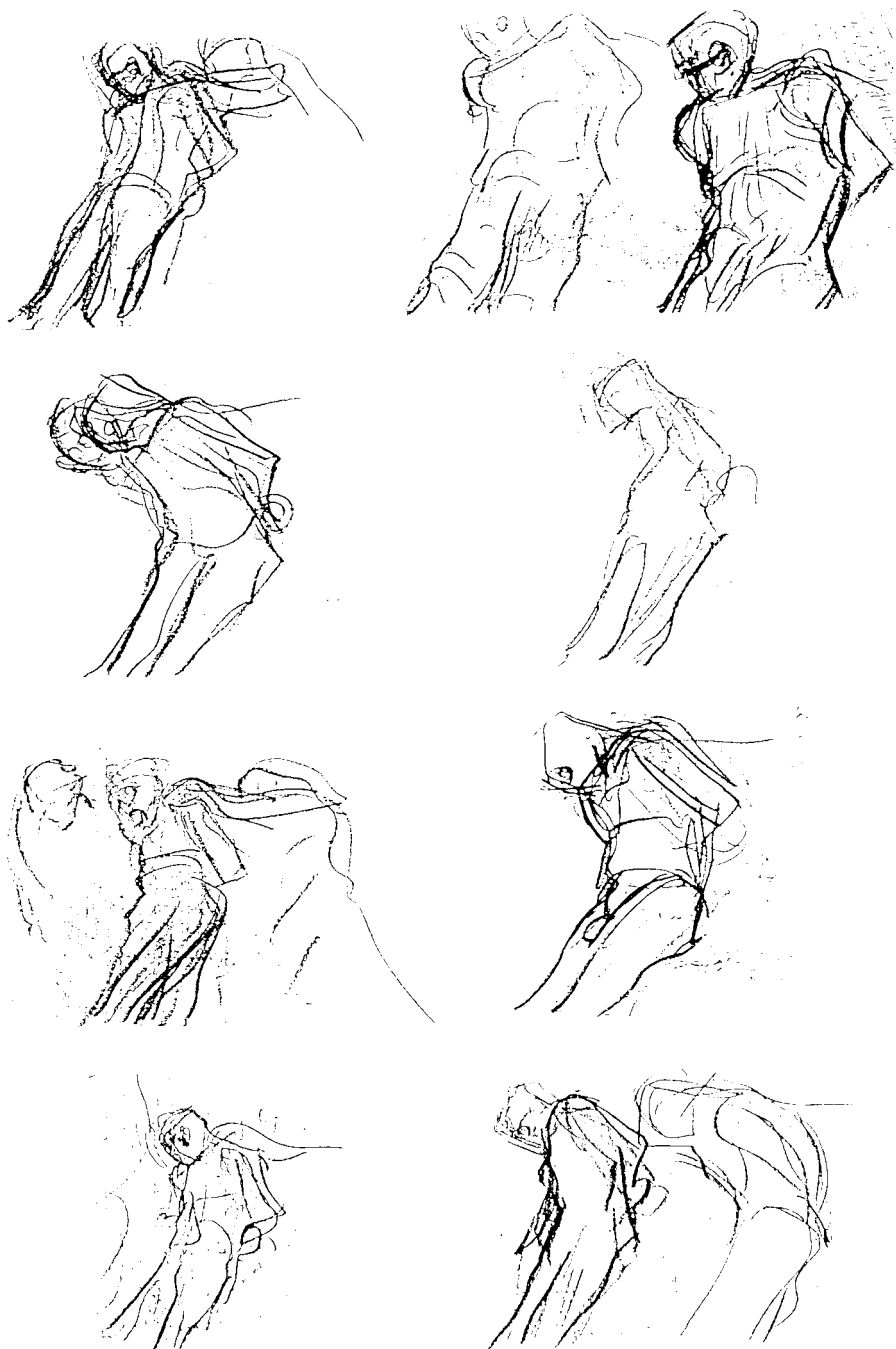
kell legyen, hogy Mednyánszky a századfordulón végrehajt egy elmozdulást a reális látványhoz köthető elsődleges figurativitás irányából a másodlagos figurativitás felé, ahol az alakok túlmutatnak önmagukon. Mégpedig nem valamiféle szimbolikus tartalmak, konszenzusok hordozása, hanem az erők, a testre ható láthatatlan erők egyedi ábrázolása felé.

Mednyánszkyt nem egyszerűen a bestialitás vagy a természet „enyésző”, melankolikus hangulatai érdekelték, mint tartják róla, hanem azok az erők, vagy azon erők pregnáns hiánya, amelyek a bestialitás vagy a melankólia ábrázatát öltik. „Az egyes nekem szükséges típusok exaltációja szükséges, hogy ezen típusokat isteni voltukban, egész erejükben láthassam.” (kiem. tőlem, M. Cs.)<sup>9</sup> Az erő ábrázolásának problémája, ez lesz az a kapocs, mely Mednyánszky művészetét a londoni iskoláig ható problémakörhöz köti. Ebben az értelemben hátborzongató az *Ágrólszakadt*: bizonyos destruktív erők centruma ő, önmagában parázsló energiaforrás. Természetesen Bacont egy jelentős időszak választja el Mednyánszkytól, a kilométerekről és kultúrkörökről nem is szólva, Bacon művébe már beépültek a kubizmus, futurizmus, stb. eredményei. De a II. világháború utáni figurális festészet problémáinak itt van a gyökere, Mednyánszkytól vagy Van Gogh-nál, annál a problémánál, hogy reprezentáció helyett hogyan lehetne erőket, érzeteket és energiákat ritmikus sűrítményeinek nevezhető alakokat létrehozni. Ilyen alakok szerepelnek a *Lincselés*en is. A kompozíció bravúrja, ez a sajátosan expresszív x alakú átlós szerkezet teszi a széthúzó erők dinamikájának emblematisztikus képévé. Itt nem az önmagában nyugvó erő, hanem az erőszakcselekmény vektoriális ábrázolása kerül előtérbe. Ugyanannak a dolognak,



8. Mednyánszky László: *A Lincselés* vázlata, 1917. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1402

a valakitől-valamitől függő lét belső dinamikájának a többféle ábrázatáról van szó, s akkor most talán közelebb kerülhetünk ahhoz, hogy hogyan lehet az, hogy ez a kép a festőt legalább tizennégy évig foglalkoztatta. A *Lincselést* Sarkantyú 1911 körülre datálja. Vannak analógiák, létezik ugyanis egy műcsoport, mely nagyon hasonló stiláris jegyeket mutat. Ide tartozik a *Beszélgetők*, a *Csavargók az éjszakában*, és az *Útonálló*. Ezeket a képeket szintén az 1911-es dátum köré rendezi Sarkantyú, mivel a *Lincselés* datálásának alapja, bár ezt elég nehéz könyvből kihámozni, egy 1911-es vázlatfüzet, amely a *Lincselés* vázlatvariánsait tartalmazza. Nyilván ez, és a *Csavargók az éjszakában* hasonló vázlatai húzták magukkal az egész műcsoportot. Igen ám, de én találtam olyan vázlatfüzetet, melyben a *Lincselés*nek feltehetően 1903-as vázlatai vannak.<sup>10</sup> (6. kép) De ami még furcsább, 1917-es verzióját is találtam az 1911-ben már állítólag három változatban is elkészült képnek, amelyek közül az itt tárgyalt kisméretű Barcsay hagyatékából került Szolnokra. Hogyan lehetséges ez? Aradi Nóra mutatott rá a *Szerbiában* kapcsán, hogy Mednyánszky hogyan használta a saját motívumait. A *Szerbiában* kétalakos csoportja egy másik képen is szerepel. Én még egy harmadikat is találtam. Az 1917-es vázlaton feltűnően kiforrott formában, egy nagyobb csoport részeként szerepel a *Lincselés*. (7. kép) 1912-ben és 1913-ban érdekes módon számtalan vázlata készült az 1911-re datált képnek, pl. a 8. képen látható. Tehát ha csak és kizárólag a vázlatfüzetek jelentették a datálás alapját, akkor korántsem stabil ez az alap. S hogy a helyzet még cifrább legyen, a közhiedelemmel ellentétben számos vázlatfüzet létezik, melyben nincs dátum, vagy ami még borzasztóbb, laponként van letéve, a változatosság kedvéért nem a Grafikai Osztályon, hanem az Adattárban, s így nem lehet már tudni, hogy a lapok hova tartoznak. Ezeken még további variánsai vannak a *Lincselés*nek, egészen eltérő variánsok, köztük olyan is, mely a fogoly figuráját kiemelten, önállóan is ábrázolja. (9. kép) Ennek vélhető előzménye szintén 1903-ból, de már egy másik vázlatkönyvből, egy, a téma századfordulós, szentimentális-allegorikus felfogásában készült fogoly (10. kép) és egy, Mednyánszkytól a homoszexuális tematika látens figurájaként is felfogható *Szent Sebestyén*. (11. kép) Talán kevésbé lesz meglepő Mednyánszkytól egy *Szent Sebestyén*, ha elárulom, hogy vázlatfüzeteiben valószínűleg szintén ez időből *Keresztrefeszítés* (12. kép), illetve *Pietà*-vázlatokra is bukkanhatunk. Mindezekből arra következtethetünk, hogy Mednyánszkyt már talán 1895 körül, de 1903-tól biztosan foglalkoztatta a fogoly, mint motívum, amelynek 1908-ban bizonyíthatóan van kikötött-feszített vázlat-verziója (13. kép) és vélhetőleg a magányosan szenvedő Szent Sebestyén alakjából vagy azzal párhuzamosan, a sebesültet támogatók motívumából formálódott lassan ki a *Lincselés* c. kép háromfős csoportja, amely azonban még mindig egy szeparált formáció volt az 1917-ben tervezett, nagy tömegeket mozgató, az emberiség drámáját megjeleníteni kész *Lincselés*hez képest. Hogy ez a kép, vagy képsorozat elkészült-e, nem tudni. Amit bizton megállapíthatunk, az az, hogy noha

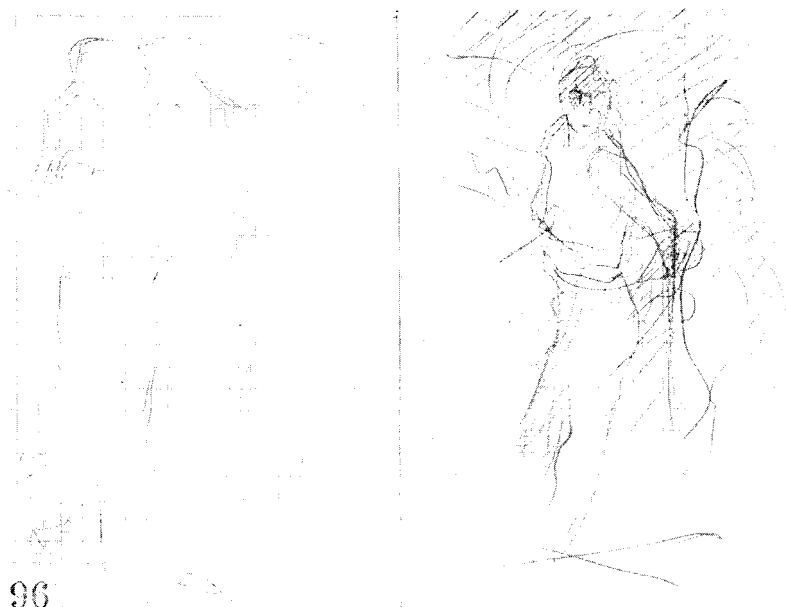


9. Mednyánszky László: *A Lincselés* vázlatai. Vázlatkönyv, MNG Adattár, ltsz. 23353/1992





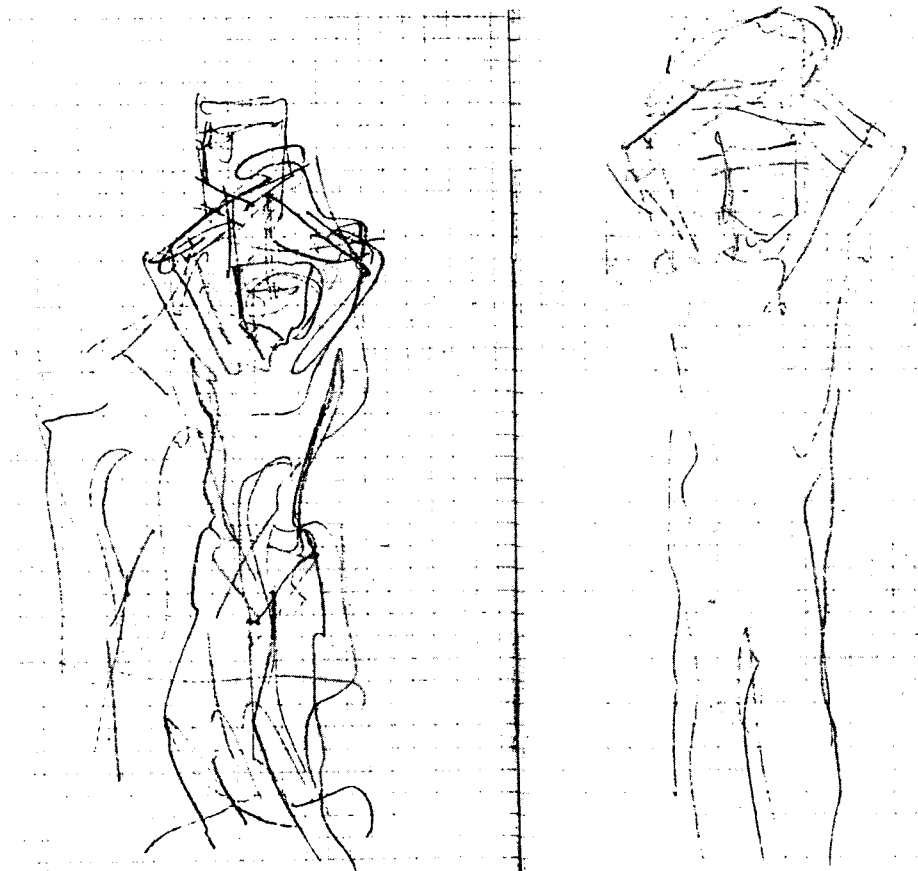
10. Mednyánszky László: A *Fogoly* vázlatai, 1903. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1326



11. Mednyánszky László: A *Fogoly* vázlatai, 1903. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1326

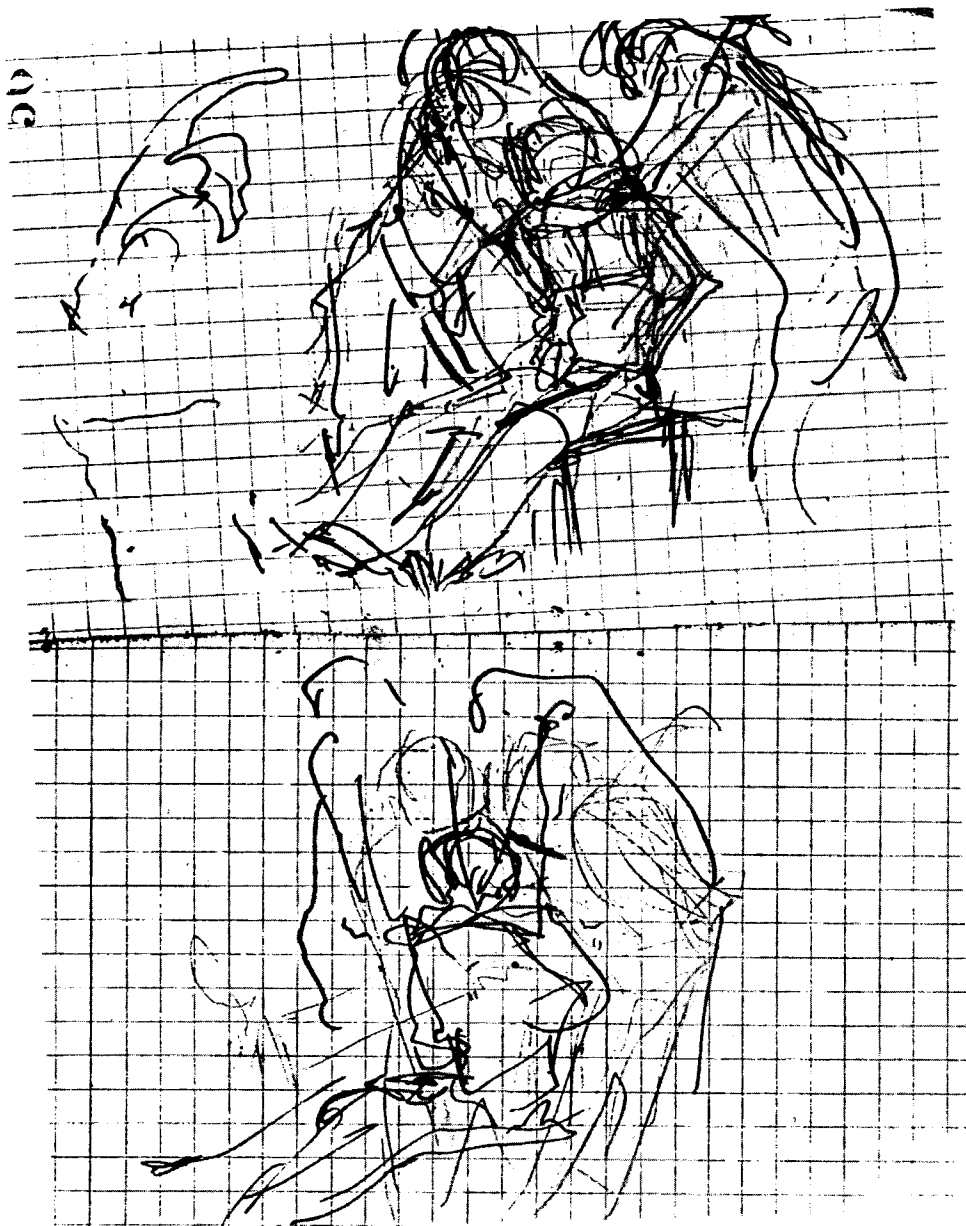


12. Mednyánszky László: A *Keresztrefeszítés* vázlata. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1480



13. Mednyánszky László: *A Fogoly* vázlatai, 1908. Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927–1487

meglehet, hogy a Lincselés tárgyalt verziója 1911 körül, bár stíluskritikai alapon akkor is inkább 1913-ban készült, az a tétel, melyet Sarkantyú Aradi nyomán fogalmaz meg, s melyben azt állítja, hogy „noha a vázlatkönyv dátuma csak terminus post quem, figyelembe veendő, hogy egy-egy képtípus, különösen konkrét kompozíciós elképzelés Mednyánszkyknál csak viszonylag rövid időn belül variálódik”, éppen a Sarkantyú által nagy kedvvel elemzett Lincselés esetében is meginogni látszik. Számolnunk kell továbbá azzal a ténnyel is, hogy a „görbe tükör”, az inverzió félelmetes játékának, így a Katona-történetnek a pszichológiai mozzanatokon jóval túlmutató művészeti vonatkozásai vannak. Az előadás elején említettük, hogy a Lincselés kompozíciója nem független a sebesülttámogatás jelenetének kompozíciójától. Ha azt a vázlatfüzetet nem is tudjuk azonosítani, melyből a kicenzúrázott, a szadizmussal foglalkozó szövegrészek származnak,



14. Mednyánszky László: Vázlatkönyv, MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1927-1402

hasznos vázlatokat az MNG is őriz. Ám ezek a kínzási-vallatási jelenetek túlságosan is közel esnek egy másik motívumhoz, mely az előző inverze: azokra a sebkötözési, gyógyítási jelenetekre gondolok, ahol a széken ülő sebesültet orvosai veszik körül. (14. kép) Ez az inverziós játék, melynek komoly filozófiai hozama is van, azonban már egy másik dolgozat témája kell legyen. Amit itt megállapíthatunk, az az, hogy Mednyánszky esztétikai felfogásában a „hangulat”-esztétika szerepét egyre erőteljesebben veszi át egy széles, expresszív festésmódban és összefoglaló sziluettekben kifejezett általános érvényű „katasztrófa-esztétika”. Ám e romantikus örökséget az illusztrációt és narrativitást, továbbá néhány kísérlet után az allegóriát és a szimbólumot is elvető Mednyánszky, aki épp az általános érvény igénye miatt az impresszionizmusnál sem időzhetett sokáig, egy olyan sajátosan egyéni, a sziluett technikájában Daumier-hez, az alakok sűrítettségében Goyához, a pszichikai ábrázolóképeség mélységében Rembrandt-hoz köthető festészetet hozott létre, melyben, akárcsak jóval később, a londoni iskola festőinél, kiemelt szerep jut a erő ábrázolása és a képsorozatok, variációk, szekvenciák kérdésének. Nem témák érdekelték, hanem motívumok, motívumok, melyek már önmagukban is tömörítvények, s a *Lincselés* nem pusztán egy kép, vagy több kép, hanem olyan vezérmotívum, amihez fogható kevés akad mind a művész, mind a magyar művészet történetében.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Ld. pl. „Régen gyűjtöm az adatokat az éji hangulatsorozathoz (triptichon). Összefüggő képsorozatok.” 1917. augusztus 17. *Brestyánszky Ilona*: Mednyánszky-kiolvasások. Eredeti, a kihúzott részeket is tartalmazó gépirat. MNG Adattár 21849/1983. 142.

<sup>2</sup> ARADI Nóra: A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése. *Ars Hungarica*, 1979. 1. 56., 57.

<sup>3</sup> Mednyánszky-feljegyzések 1920-as kiolvasásai (kézirat). MNG Adattár, 19753/1977. 238. (1894)

<sup>4</sup> DÉSI HUBER István: Mednyánszky László élete és művészete. In: DÉSI HUBER István: Művészeti írásk. Szerk. Tímár Árpád. Bp., 1975. 235–236.

<sup>5</sup> 1917. augusztus 17. *Brestyánszky Ilona*: Mednyánszky-kiolvasások. Eredeti, a kihúzott részeket is tartalmazó gépirat. MNG Adattár 21849/1983. 3., 5.

<sup>6</sup> Gefesselter (Sklave). Vor 1895. Öl auf Leinwand, 170, 5x73,5 cm. Unsigniert. Bratislava, SNG, Inv.-Nr. O 1531. *Kunst der Slowakei*. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie. Konzeption und Ka-

talogbeiträge Anton C. GLATZ et al. Bratislava, 1995. 192.

<sup>7</sup> *Brestyánszky*: Mednyánszky-kiolvasások. Id. mű. 4.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles: Francis Bacon, az érzékelés logikája. Festészet és érzékelés. Enigma, 1995/3. 33.

<sup>9</sup> Beckó, 1909. január 2. In: Mednyánszky-feljegyzések 1920-as kiolvasásai (kézirat). MNG Adattár, 19753/1977. 1920./1/19. (10, x) Tekintve, hogy az I. köteg eredeti és adattári oldalszámozást is tartalmaz, ám ezek nincsenek fedésben, ahol szükséges, a saját, értelem szerű oldalszámozásom után – mivel az nem szerepel a lapokon – megadom mindkét említett koordinátát is. (Ahol valamelyik hiányzik a lapon, ott x jelölést alkalmazok).

<sup>10</sup> A vázlatfüzetben feltehetően későbbi időkből származó feljegyzések is vannak. Az egyetlen kiolvasható dátum és a vázlatrajz a kézírás módját tekintve összetartozónak tűnik, ám erre a kutatás jelenlegi fázisában még nincs teljesen megnyugtató bizonyíték.

Aknai Katalin

## A TÁJ, A TORONY, A FILODENDRON

*A „motivumról”, Veszelszky Béla kapcsán*

Rövid exkurzussal kell kezdenem. Amikor e dolgozat címéül a tájat, a tornyot és a filodendront választottam, akkor azt próbáltam jelezni, hogy Veszelszky műveihez akkor jutunk közelebb, ha valamiképpen a kapcsolódások történeti és tárgyi övezetének, és az önfejlődés spirituális pályáinak kettős logikáját követjük. Legnagyobb problémát itt is a leírás és az osztályozás jelenti, a nyelvi formában megjelenítendő különösség nyakoncsípése. És a dilemma annál nagyobb, minél inkább pontos címek állnak az egyre inkább elvont képsémák alatt, melyek a már-már teljes formai egybeesések idején jöttek létre. Arra gondolok, amikor Horányi Katalin portréját alig lehet megkülönböztetni egy filodendron-portrétól... A közvetett cél tehát, a különböző alakokban megjelenő azonosság, a „más”-ban tükröződő „ugyanaz” megragadása lenne.

### *1. A teória*

Veszelszky Kepes György, és annak nagybátyja, Kepes Ferenc révén kerül kapcsolatba a magyarországi neognosztikus körrel, amelynek valószínűsíthető hatására megváltozik Veszelszky piktúrája. Van valami beazonosíthatóan jól ismert, századfordulós íze, a 19. század vége érzületéhez kapcsolódó Schmitt Jenő Henrik alakjával fémjelezhető neognosztikus körnek. Kunszt György mutatott rá először a Veszelszky és Mondrian közötti (ön)-fejlődésbeli, sőt alkati hasonlóságra.

Még a művek, valamelyest részletesebb taglalása előtt érdemes egy rövid kitérőt tenni a korszak hangulati elemeinek megvilágítása érdekében, amelybe Mondrian, Veszelszky, és az új problémafelvetések fényében Csontváry is beletartozik. A „szektás” csoportok, a szinte szabadkőműves elkülönülés és a metafizikus gondolatokba való kapaszkodás igénye, természetesen más-más formában, mindhárom művésznél megjelenik. A filozofálás nem a festő dolga. Erénye az, ha olykor filozófiai maximákban keres elméleti megtámogatást, azt gyakran névértéken veszi és nagyon hisz annak közvetlenül érzékletes látvánnyá varázslásában.

Veszelszky-nél és Mondrian-nál is megtalálható ez a metafizikus mag, amely segít a látható világ nyilvánvaló és rejtett összefüggéseit feltárni, a bizonytalanságot bizonyossággá szilárdítani.

Mondrian 1907-ben lett a holland Teozófus Társaság tagja, Shoenmakers-t olvasott, és Helena Blawatsky fényképe élete végéig a falán függött.



Érdekes módon nem magával a teozofikus filozófiával azonosult, hanem bizonyos fogalomkészletet vett át – például az új formálás fogalmát – amely fokozatosan átsegítette a figurativitásból a nonfigurativitásba, majd a teljes absztrakcióba. A természet és a látványvilág primér élménye mögött megbújó szilárd rendszert kereste. Az elméletben a teozófián, a gyakorlatban azonban Cézanne-on vezetett az út az új formálás/neoplaszticizmus felé. Mondrian 1914-es Móló és óceán-sorozata<sup>1</sup> áll azon az absztrakciós fokon, ameddig Veszelszky 60-as években festett érett tájképei értek; ahol a látvány távlatai felismerhetőek a derékszögekben, a függőlegesen és vízszintesen sorjázott, pálcikaszerű formákban.

Veszelszky a 20-as évek végén olvasta Schmitt Jenő Henrik gnoszéológiai írásait és azok magyarázatait Kepes Ferenc tolmácsolásában. Hogy az idő mit sem változtatott Veszelszky elvein, az évekkel később, az egyetlen, Körner Évával folytatott interjúból<sup>2</sup> derül ki, ahol szinte ugyanazoknak a gondolatoknak a rezonanciái ismétlődnek, amiket Schmitt egy 1911-es előadásában, majd 1917-ben a Táltos kiadásában megjelentetett népszerűsítő füzet oldalain olvashatunk a művészetről, a valóság érzékeléséről és a megismerésről.<sup>3</sup>

A schmitti gondolkodás világ-tételezése Veszelszky szerkezetes pontfestészetének kialakulását két tekintetben befolyásolta: az érzékletes dolgok mögött húzódó új dimenzió(k), az ún. „háromdimenziós tér”, a „háttér” vagy „éter” feltételezésében, amely szintén valóság, csak olyan, amelyet a fantázia és a szemlélődés mozgat és nem terjed túl a látható világ felületszerű, fizikai valóságán. A másik megközelítés szerint a fizikai világ „felületszerű, vonalszerű és pontszerű tüneményekből áll, amely egy háttéren úszik s ez a háttér „a szerves alapműködés.” A végtelen tér tudata – miután végső soron ez is a szenzuális világhoz kötött – az empirikus szemlélődésen alapszik, „az ember belvilágának valóságában”.<sup>4</sup>

Az archaikus ízű szövegek és megfogalmazások közül Veszelszky is azokban kapaszkodhatott meg, amelyek a mai olvasó számára is magától értetődő konkrétumként jelennek meg. Az 1969-es interjúban mindezt Veszelszky a maga számára elég sajátos módon fordította le. Ezt érdemes egy kicsit hosszabban idézni, mivel ez az egyetlen, magától a művésztől származó forrás, amelyben festői programjáról beszél: „Csak a tisztázás keresése, ami tengelyeimet is alakítja, követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek a helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert pillanatszerű tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell. Atomokból áll össze a világ, és minden atom megalkotásánál döntennem kell a végső eredményről, amit még nem ismerek.”<sup>5</sup> Olvasmányai és autodidakta kutatásai magvát is a schmitti érvelés példatára motiválta, mint például a Tolsztojjal, az Ödipusz-mítosszal, a színelméletekkel vagy a népi káromkodásokkal való foglalkozást. Igaz, hogy, Goethe tudományos, fizikai és optikai jelenségeket is involváló színelméletével nem érzett közösséget, de romantikus rajongás vezette, amikor végiglemezte Tolsztoj



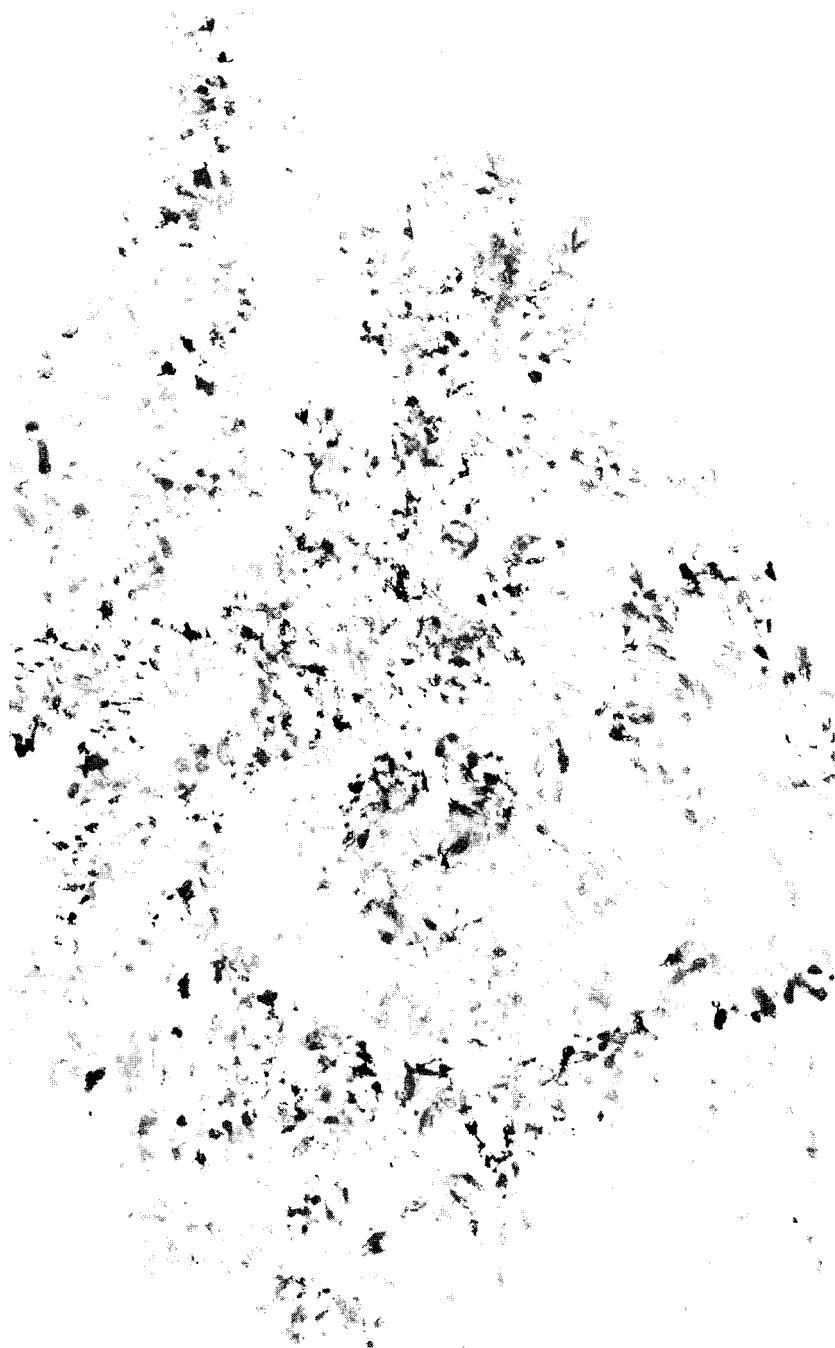
1. Veszelszky Béla: Kompozíció (Táj). 1955. körül

Anna Karenináját pusztán a színek, a regény mondanivalója és azok szimbolikus összefüggéseinek szempontjából. Ez vajon nem az a teljesség-e, amit Philip Otto Runge, a német romantika festője fejtett ki a „Farbkugel”-nek elkeresztelt színelméletben, ebben a romantikus indíttatású, racionálisan kifejtett elméletben, ahol a különböző szimbolikus, lelki tartalmakat megjelenítő színeket egy gömb palástján rendszerezte. Ez is a valóság felvázolása lenne, a mű-egészben, a maga komplexitásában. A valóság értelmezésében nem áll-e ez a felfogás mégis közelebb az impresszionizmushoz, nota bene pointilizmushoz, mint amennyire ezt az érvet Veszelszky esetében inkább elutasítani szokás?

Veszelszky pointilizmusát mindeddig az impresszionizmus pointilizmusától való különbözőségben szokták megragadni. Naiv feltételezés szerint, legyen a téma bármi is, Monet, Seurat és Veszelszky is ugyanazt láthatta, csak tekintetük iránya mozdult el különböző előjelek szerint. Azt viszont bizonyossággal állíthatjuk, hogy a különbözőség nemcsak hogy más irányú figyelmük eltérése a percepcióban, hanem az evvel speciális viszonyban lévő világnézetekben is. Veszelszkyé kutatóan a mélybe irányított és ott a mikroszkopikus/kozmikus viszonylatok „jelzésére” törő figyelem, Monet-é megpihen a felszínen, de ő sem érte be kevéssel: a képiség és a látható valóság változásainak kérdése és a látás fiziológiai törvényszerűségének vizsgálata delejezte ecsetjét. Ugyanakkor mindketten sajátos „impassibilité” jegyében valósították meg programjukat, melyben nincs túlzó lelkesülés, sem rezignáció, csak regisztráció: a valóság, mint teljesség elfogadása, és itt jogos az összevetés. Az egyik a képalkotásnál a komplementer színek rendjét követte (zöldre vöröset, sárgára kéket stb. rakott), a másik nem alkalmazott elméletbe foglalható színezési technikát és kontúrokat. A látzólag dinamikus pontok és vesszők rendszerében mégis rátalált a konstrukcióra. Ami a kettőben közös, a láttatott dologtól függetlenül, hogy a kép fehér háttér előtt jelenik meg – a peinture claire öröksége – legfontosabb tényezője a fény lesz, amelytől átitatódik, s aminek sugárzása Monet esetében a felületről történő fényvisszaverődés anyagi természetű energiája, Veszelszky munkáiban pedig a demateriális jelentések övezete, a spirituális mélység megérzésének lehetősége.

## 2. A téma

Veszelszky témáit mindig az kínálta, ami éppen körülvette, a szó szoros értelmében karnyújtásnyira lévő valósága: az exteriőr, ami mindenkori lakóhelyéről nyílt, az enteriőr csendéleti elemei és lányai társasága. A körülbelül 1953-tól kezdődő intenzívebb munkával kitöltött korszakát is az említett témák szerint lehet csoportosítani. Markáns határvonallal persze egyiket sem lehet leválasztani a másiktól, hiszen megjelenésük az elvontság fokának megfelelően szinte átfedéseként-témaazonosságként mutat-



2. Veszelszky Béla: Kompozíció (Csendélet). 1965. körül

kozik, továbbá mert egy-egy téma sem a rendszerezési kísérletben megfogalmazott kizárólagossággal foglalkoztatta. A egyes művek, de az életmű egésze is az absztrakció és konkretizáció folytonos egymásba játszását szemlélteti a valóság elemeinek transzcendentális jelentéseket hordozó ábrázolásában. Ezt Veszelszky a tájképben találja meg.

A megtalált modust tükrözi már az a két kép is a 40-es évekből, amelyek a Budapest ostromakor elpusztult műteremből megmaradtak; A *Déli vasút* és a – feltehetően – Szabó Lajost ábrázoló portré. Ezeken a képeken lehet először a nyomába szegődni a Veszelszkyre későbbiekben jellemző pontfestészetnek. Adott a pontok és vesszők rendszere, amik a felvett perspektívától függően nyújtottak vagy pontozottak. A pusztaszeri úti tájképciklus (1954-től) fő konstrukciós eleme a kanyargó út, amely Veszelszkyék háza előtt kúszik fel a domboldalra. A festő kijelölt helye az ablak mögött van. Az innen kínálkozó panoráma, az út, az utat szegélyező villanypóznák, háztetők, az újlaki templom tornya, a táj tereptárgyai és rögzített elemei adják e képek témáját. Morfológiailag felállíthatók bizonyos alakzatok, amelyek a tájékozódást segítik; egy dolog azonban közös bennük; a tárgyak fokozatosan veszítik el köznapi realitásukat, elhalványulnak, de nem szűnnek meg. Negatív formájuk rajzolódik ki a képen. Eközben Veszelszky „nem válogatott, nem iktatta ki a tájból a festői elemeket” (Andrási Gábor)<sup>6</sup>, a látvány minden részletét jelezni kívánta egy még „nagyobb egészen” belül. Ha mindez nem fért egyetlen képbe, kettéfűrészelte (*Tájkép*, 1959–60. Kat. 80.), mert más szerepet szánt neki. Monumentális körképpé akarta összeállítani az egyes részeket, a pusztaszeri úti panoráma teljes visszaadásával. Mit jelentett ez Veszelszky esetében? Egyfajta világértelmezést, amiben a teljes visszaadás a legkevésbé sem illuzionisztikus attrakció. A körkép origója a saját tengelye körül forgó Veszelszky, aki a szeme elé táruuló valóságszegmenseket festi meg. (Ezt a gondolatot rekonstruálta a Múcsarnok 1997-es életműkiállítása is, ahol a tájképeket körképszerűen az apszisban helyezték el.)

A schmitti gnózis a 60-as évekre sajátosságosan leegyszerűsített formában értelmezve transzformálódik a vásznon megjelenő tájba. Formailag ez annyit jelent, hogy a veszelszky pontstruktúra megmarad, alkalmazása az 59–60-as évektől két különböző tematikus irányba mutat: míg a késői önarcképeken a pontok „pigmentrelieffé” sűrű, telített faktúrává állnak össze, a tájképeken egy ezzel ellentétes irányú „kiürülési” folyamat figyelhető meg: a pontozással megjelenített atmoszférából a fehérség fokozatosan terjed ki a kép egészére, s az eddig is egyszerű irányultságokkal jelzett tárgyak a képek függőleges és vízszintes tengelyeibe fűződnek be. Ez volt az a határ, a véletlen és a konstrukció között beállt egyensúlyi helyzet, amelynél Veszelszky megállapodott. A *Tájrészlet* ikonikus zártsága közelítette meg az elején már említett mondriani absztrakciót. A művészet nem matematika – mondja Veszelszky, és ez a vélelme tartja távol a neoplaszticizmus képmény éleitől. Mégis, örök szkepticizmussal szemléli saját, megtalált modu-



3. Veszelszky Béla: Filodendron. 1965–66.



sát: „Egyetlen mondatba foglalni valamit, mint a matematika teszi – az élet dolgaiban nagyon nehéz. Ehhez nagyon tudni kell a dolgok fölő kerekedni. Én erre nem vagyok képes. Ezért vannak a képeimben együtt a szilárd tengely és a halmozódó, robbanó formák.”<sup>7</sup>

A valóság is egyszerre két dimenzióban látszik. Egy léptéktartó, arányos kicsinyítésben, akár egy térképen, s ekkor a fehér árnyak a tárgyi világ jelölői. Ha – a pupillát kicsit kimerevítve – a fehérségre fókuszálunk, megnyílik egy távolabbi, kozmikus dimenzió is.

Az életműben megjelenő nem nagy számú talány között az egyik legkülönösebb, ami a *Gödör* poézisében rejtőzik. Első pillantásra zárványnak hat, valójában nem következetlen lépés Veszelszkytől, amikor elkezdi ásni a Gödröt 1958-ban. „Köztudott, Veszelszky az ötvenes évek végén elásta magát a Pusztaszeri úti ház kertjében (...) A cél a csillagos ég volt, de a felvágott, feltárolt talajrétegek szépségének látványa annyira megragadta, hogy többé nem annyira felfelé, hanem befelé nézett” – írja Jovánovics György.<sup>8</sup> Veszelszky számára a *Gödör* nem a misztifikáció tárgya és eszköze volt, mindazonáltal metafizikai szándékok közvetett kibeszélése. Élete a mindennapok egyszerű rítusai közé szorított ismétlődés keretei között folyt, amibe a *Gödör* mindennapi mélyítése is beletartozott. Egyszerűen zavaró momentumok nélkül szerette volna tanulmányozni az eget, és ha ezt talajszint alatt érezte megvalósíthatónak, hát gödröt ásott. Jovánovics megfogalmazása mögött nem ellentétes irányú mozzanatok húzódnak meg. „Felfelé” és „befelé” majdhogynem ugyanazt jelentik: a megismerés stációit. Ezek a képekben is megjeleníthető vizuális esélyek – legyen az arc, útkanyar, kukorica vagy filodendron – pedig – bármennyire pragmatikus intenciók megragadásán keresztül jutottunk idáig – nem a köznapiság korlátozott viszonylatait teszik jelképi értelművé.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A képet közli HAJDU István: *Piet Mondrian*. Corvina, Bp., 1987. 14. és 16. kép.

<sup>2</sup> KÖRNER Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával. In: *Művészet Évkönyve*, 1978, 238–240.

<sup>3</sup> SCHMITT Jenő Henrik: *Művészet, etikai élet, szerelem*. Bev. tan.: MIGRAI József. Táltos, 1917. 45.

<sup>4</sup> u.o. 50.

<sup>5</sup> KÖRNER i. m. 240.

<sup>6</sup> ANDRÁSI Gábor: Veszelszky Béla. *Új Művészet Könyvek* 3. 23.

<sup>7</sup> KÖRNER i. m. 23.

<sup>8</sup> JOVÁNOVICS György: *Eksztatikus katalógus egy tömegsír esztétikájához 1989–1992 (részlet)*. In: *Kritika*, 1992/10., oldalszámozás nélkül.

Hornyik Sándor

## „A TERMÉSZET REJTETT ARCA” GYARMATHY TIHAMÉR FESTÉSZETÉBEN

Kállai Ernő 1947-ben rendezhette meg Misztótfalusi könyvkereskedésének felső szintjén, a Galéria a Négy Világtájhoz pici kiállító-helyiségében az *Új Világkép* c. kiállítást, amely az absztrakt és szürrealista művészet, a modern természettudomány, matematika, technika és az építészet kapcsolatait volt hivatott reprezentálni. Ebben az évben jelent meg *A természet rejtett arca* címet viselő könyvecskéje is ugyancsak a Misztótfalusinál. A reprodukciókkal kísért programadó tanulmány gondolati íve részben a kiállításon is bemutatott képek elemzésében teljesedett ki, a kíváncsi látogató pedig a katalógus tárgyilagos szövegein túlmenően *A természet rejtett arcából* méríthetett bővebb információkat a kiállítás koncepcióját illetően. A két „manifestum” szoros egységet alkotott, s bennük Kállai régóta dédelgetett vágyai váltak valóra: kiállítást és könyvet szentelhetett a tudomány és a művészet kevesek által felismert spirituális kapcsolatának és megkísérelhette legitimálni az absztrakt és szürreális formaalkotáshoz vonzó művészet magyarországi törekvéseit is. Az *Új Világkép* egyúttal egy olyan galéria bemutatkozó kiállításaként került be a köztudatba<sup>1</sup>, amely az elvont művészet magyar művelőinek kívánt kiállítási lehetőséget biztosítani, azoknak, akik az Európai Iskola keretein belül nem alkothattak tematikus kiállításokban is realizálódó, önálló szellemi platformot. Közéjük tartozott Gyarmathy Tihamér is, aki még a harmincas évek végén ismerkedett meg a honi művészeti élet szervezésében jeleskedő Kállai Ernővel, és a világegés után lelkesen csatlakozott az európai orientációjú művészet iránt elkötelezett, absztrakció felé hajló művészek csoportjához.<sup>2</sup> Az *Új Világkép* után Gyarmathy első, magyarországi önálló tárlatával folytatódott a Galéria a Négy Világtájhoz programja<sup>3</sup>, de a Kállai köré szerveződő, a természet rejtett arcát kereső, elvont művészek csoportja és ígéretesen induló galériájuk rövidre szabott időt kapott a történelemtől, illetve a hatalomra kerülő kommunista kultúrpolitikától. A szocialista realizmus követelményeivel kibékülni nem tudó művészek a belső emigráció útját választották, s Gyarmathy visszaemlékezése szerint a műtermeket továbbra is látogató Kállai Ernő bírálatai alapvető ösztönzést jelentettek a nyilvános szereplésektől elzárt alkotók számára.<sup>4</sup>

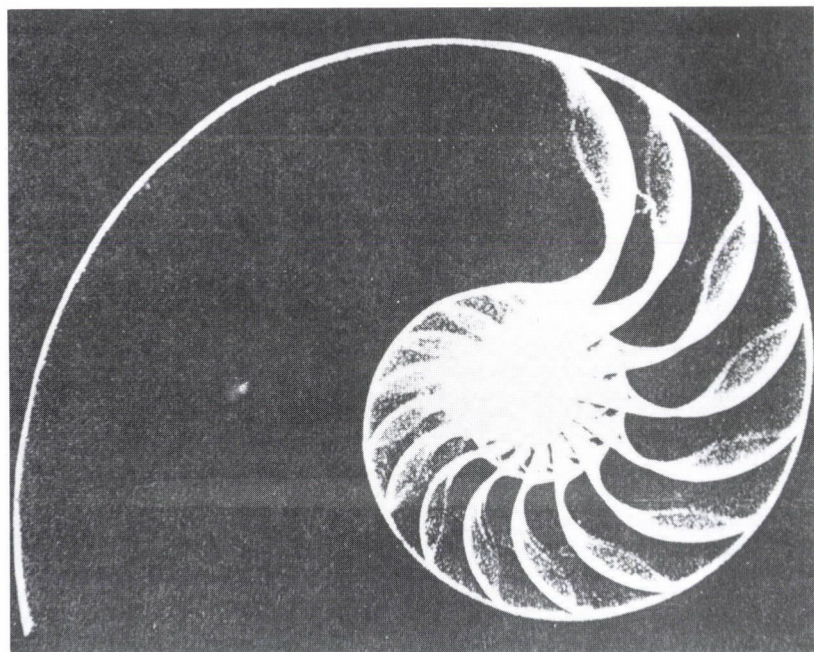
Gyarmathy kapcsán a róla író művészettörténészek és műkritikusok az elmúlt harminc évben szinte egyetlen alkalommal sem felejtették el megemlíteni Kállai Ernő nevét és a természet rejtett arcát<sup>5</sup>, s maga Gyarmathy is nagy becsben tartotta a kivételes képességű műkritikus emlékét.<sup>6</sup> A ko-

herensnek tartott életmű meghatározó részének ismeretében azonban jogosan merülhet fel a kérdés: miben is állt ez a hatás valójában, s mennyiben materializálódott egyes, korszakokra jellemző műalkotásokban? Először is vegyük szemügyre *A természet rejtett arcát* és az *Új Világképet*, mint Kállai gondolatainak foglatatát, és mint a bioromantika másfél évtizedes útjának végállomását. Az 1930-as, berlini Ferdinand Möller Galerie-ben rendezett *Vision und Formgesetz* után Kállai 1931-ben szeretett volna egy nagyobb szabású kiállítást is rendezni *Kunst und Wirklichkeit. Das neue Weltbild der Kunst* címmel. Itt a művészek munkái mellett a valóság különféle léptékű fotografikus reprezentációit is bemutatta volna annak illusztrálásaként, hogy az úgy nevezett absztrakt művek nem szakadnak el a valóságtól, hanem a természet szabad szemmel nem látható struktúrájára rímelnek.<sup>7</sup> A lépték a mikroszkopikus képalkotástól a röntgenfelvételeken és a légi fotókon át a kozmikus dimenziók bemutatásáig terjedt volna. A kiállításra ugyan nem került sor, de Kállai több cikkben is kifejtette a természet rejtett struktúrájának örömteli és teljességgel intuitív megjelenését a kor művészetében. Az 1932-es *Bioromantik*<sup>8</sup>-ban a művészek felől közelített az izgalmas analógiához és olyan festők munkáiban fedezte fel „az élet ősseleit”, mint Paul Klee, Max Ernst, vagy Fritz Kuhr. Az 1933-as *Kunst und Wirklichkeit*<sup>9</sup>-ban viszont nagyobb teret szentelt az új természettudományos világkép taglalásának is. Az itt leírtak lényege 1940-ben magyar nyelven is megjelent *Valóság és művészet* címen, s a magyar verzió egyes passzusai gyakorlatilag egy az egyben bekerültek a *Természet rejtett arcának* szövegébe is.<sup>10</sup>

A Misztótfalusinál megjelent könyvecskében a harmincas évek elejének gondolatai köszöntek vissza, miközben a művészi példák sora kiegészült az azóta megismert magyar művészekkel is.<sup>11</sup> Kállai gondolatmenetének magvát továbbra is a bioromantika fogalma képezte, amelynek fő inspirálója a korszak biológiatudománya lehetett, azon belül is a mikrobiológia és az endokrinológia.<sup>12</sup> Az *Új Világkép* anyagában is a nagyított vagy mikroszkopikus képek domináltak, a makrokozmoszt csupán egyetlen galaxis képviselte. Kállait sokkal jobban érdekelte a természet lelkes része, a sejtekben áramló és lüktető élet, mint a távoli galaxisok, vagy a világűr szerkezete. Az M74 galaxis spirális karjai is elsősorban formai analógiával szolgáltak a kozmikus skála innenső végén elhelyezkedő Nautilus Pompilius<sup>13</sup> röntgenképéhez. De mindenekelőtt, a kiállítás kontextusában mindkettő az absztrakt művészet spirális alakzatainak képezte legitimációs bázisát.<sup>14</sup> A bemutató logikáját kiválóan szemlélteti a következő analógiapár: Jean Arp szobra mellé matematikai képletek háromdimenziós ábrázolásai kerültek.<sup>15</sup> A párhuzam persze Kállai szerint is csak formai lehetett, mivel a művészek nem ábrázolni akarták a valóság mélyebb szerkezetét, hanem intuitíve éreztek arra rá. A gondolatmenetben rejlő romantikus szenzualizmus legitimációjának fontos része, hogy Kállai a valóság korabeli tudományos reprezentációjának csak a számára megfelelő szegmensét vette fi-



1. Az M-74 csillagköd a Halak csillagképben. (Új világkép kiállítás, 1947.)

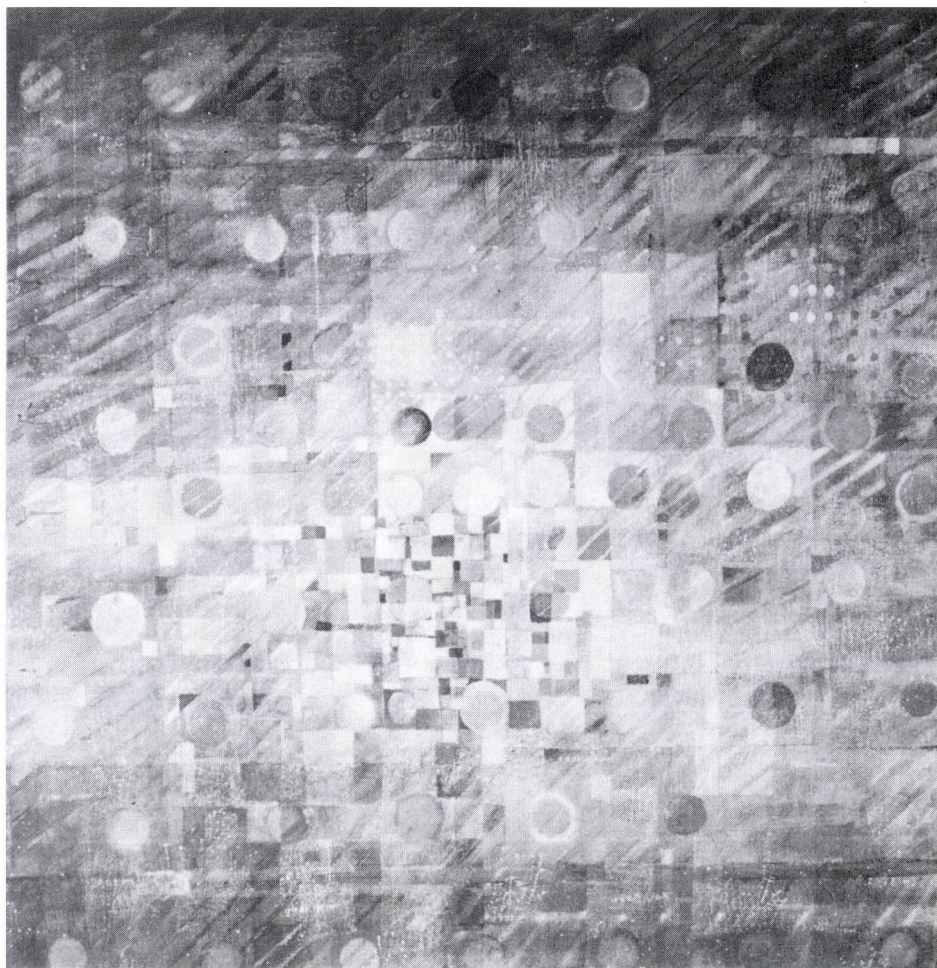


2. A Nautilus Pompilius röntgenképe

gyelembe. A valóság új, természettudományos képének megalkotásában nagyobb jelentőséget tulajdonított egy mára már kevésbé ismert immunológusnak, Wilhelm Kollének, mint Albert Einsteinnek, vagy az említésre sem méltatott Erwin Schrödingernek, vagy Werner Heisenbergnek. Kolle nyomán a test és a lélek korábbi dualista felfogásának meghaladása bővülte el, a természet legapróbb részében is megnyilvánuló eszmei potenciál, s nem a kvantumfizika valóban forradalmi világképe. Einstein relativitáselméletét megemlíti ugyan *A természet rejtett arcában*, de a téridő új definíciójánál fontosabb számára a nagy fizikus szállóigévé vált mondata: Isten nem lehet kockajátékos, amely a későbbiekben a kvantumfizikával szemben megfogalmazott kételyek legismertebb formájává vált. Az említett mondat 1933-ban a következő formában és kontextusban jelenik meg Kállainál: „Tudunk a teremtésnek a vérkeringéshez hasonlatos, nagy, eleven ritmusáról. Tudunk a számtörvények fenséges harmóniájáról a mikro- és makrokozmoszban, a tér és idő mértékeiről érzékeléseinkben. A világ építkezésének törvényét egy olyan nagy tudós is, mint Einstein, isteni kinyilatkozásként élte meg. S vannak a modern művészetnek is olyan művei, melyek hasonló élményből teremtettek.”<sup>16</sup> 1940-ben és 1947-ben Kállai továbbra sem vesz tudomást a statisztikus kvantummechanikáról, amely Isten helyébe a véletlent állította, s úgy ír az atomokról, mint apró naprendszerokről. Pedig ekkor már a népszerűsítő irodalom szintjén is közismert volt a fény, az anyag és a részecskék kettős természete, illetve a korpuszkula kontra hullám dichotómiát összebékíteni kívánó komplementaritás elve.<sup>17</sup> Kállai számára azonban nem az elektron valószínűségi eloszlását mutató hullámfüggvények jelentették a természet mélyebb ábrázatát, hanem az atomok, a csillagködök, a kagylók és a növények egymással hasonlatos spirális alakzatai, melyek az egyetlen centrumból szétáradó eleven energia terjedésének mintázatát hordozták.<sup>18</sup> S boldogan jelentette ki Einstein és Kolle nyomán, hogy „Korunk legnagyobb természettudósai és matematikusai át vannak hatva attól a vallásos bizonyosságtól, hogy a világegyetem alakjának és sorsának egy kifürkészhetetlen, lelkes teremtmény erő szab irányt és törvényt. A kristályoktól és sejtektől a bolygókig és a spirálisan örvénylő csillagködökig ugyanaz az alapszerkezet, az életnek ugyanaz az egyetemes taktusa, ugyanaz a lendületes ereje érvényesül.”<sup>19</sup>

*A természet rejtett arcában* nem a modern fizika, vagy a modern természettudomány világképe dominál, hanem inkább a Kállai által felfedezni vélt idealista, új világkép heroikus romantikája. Kállai a bioromantika fogalmát és művészetét a realista és naturalista művészet racionalizmusával és materializmusával szemben definiálta és örömmel üdvözölte azokat a művészeket, akik hozzá hasonlóan képesek ráérezni a természet egyetemes harmóniájára. Arra a harmóniára, amely a mikrokozmosz parányok világától a bolygó- és csillagrendszerekig egyaránt mindenütt jelenvaló, s valamiféle megfoghatatlan teremtmény létezését bizonyítja. Gyarmathy Tihamér művészetében és gondolataiban egy a Kállaiéhoz hasonló panteisztikus vi-





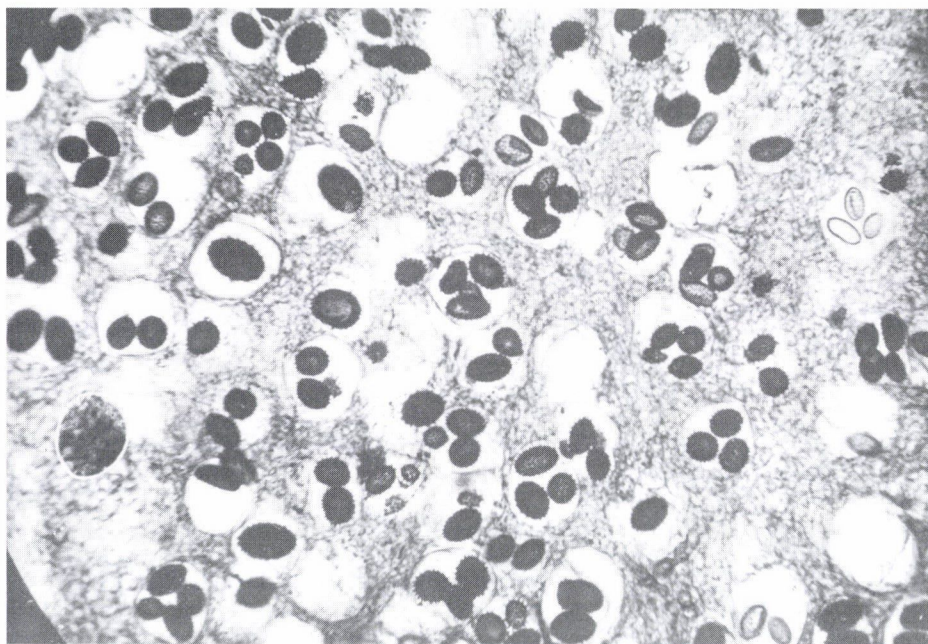
3. Gyarmathy Tihamér: Táguló tér, 1970.

lágkép nyomaira bukkanhatunk. Szerinte is azonos struktúrák szerint működik a parányi és a kozmikus is, mivel Isten saját képére teremtette a világot.<sup>20</sup> E rejtett struktúra azonban nem ábrázolható a hagyományos festészet euklideszi terében, megjelenítéséhez több dimenziós tér szükséges. Ezt a festményein realizálódó, több dimenziós teret nevezi Gyarmathy a nyolcvanas évektől kezdve gondolati térnek.<sup>21</sup> A gondolati tér megkonstruálása teszi lehetővé a festő számára az élettel teli világegyetem mozgásának ábrázolását. A Gyarmathy-féle többdimenziós tér és nem euklideszi geometria azonban nagyon távol esik a fizika, illetve a matematika hasonló fogalmaitól. Gyarmathy a hatvanas évektől kezdve festi azokat a jellegzetes munkáit, amelyek közé az 1968-as *Kompozíció I* és az 1970-es *Táguló tér* is

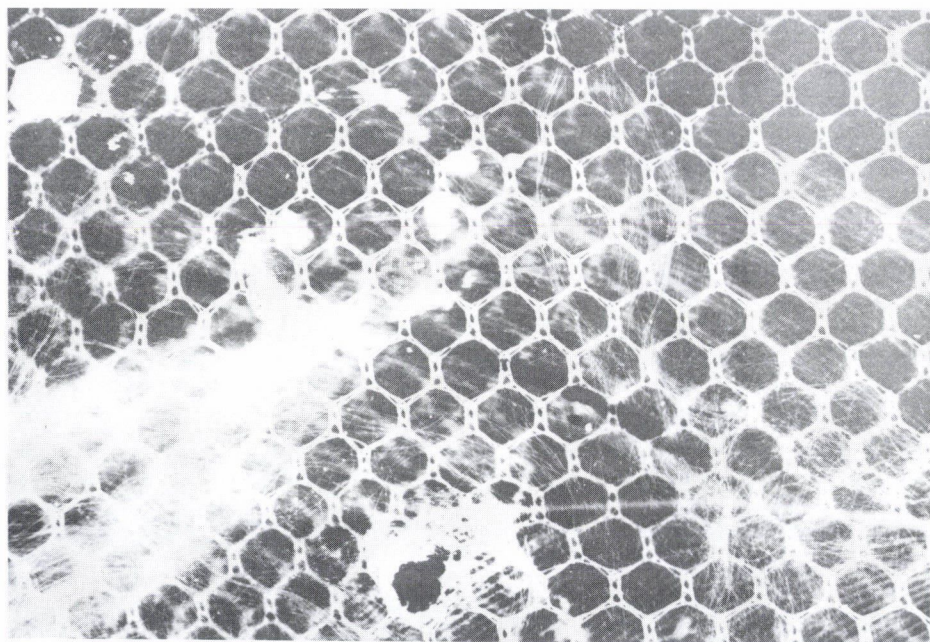


tartozik. A nem euklideszi geometria és a több dimenziós tér gyakorlatilag ugyanazt jelenti számára: a reneszánsz által ránk hagyott centrális perspektíva meghaladását. Olyan festményeket kísérelt meg létrehozni, amelyek nem egyetlen központ köré szerveződnek. A lazúros technikával egymás mellé és egymásra festett négyzetek és körök vibráló tónusgazdagsága – az alkotó szándéka szerint – állandó mozgásra kényszeríti a befogadó tekintetét. Az egyes centrumokból, mint vonatkoztatási rendszerekből kiindulva a szemlélő különböző térélményekkel gazdagodhat. Gyarmathyt a relatív, vagy saját szavaival variábilis tér megteremtésére valószínűleg a relativitáselmélet közismert tézisei ösztönözhatték, de interjúiban egyetlen egyszer sem említi Einstein nevét. Ha elmerülünk egy Gyarmathy kép gazdag koloritjában, akkor a sok kis fényforrásként funkcionáló síkidom valóban keltheti bennünk a csillagos ég illúzióját, bár képzeletünket talán inkább a vásznak címe – pl. *Táguló tér* – vezeti a végtelen világűr irányába. A kozmikus asszociációkon túl azonban hiába is kérnénk számon Gyarmathy művein az általános relativitás-elmélet által alkalmazott Riemann-féle geometriát, vagy a csillagok színpéjében észlelhető vöröseltolódást, ami egyébként megdönthetetlen bizonyítékkal szolgált a táguló világegyetem modelljéhez. Aszalós Endre ennek ellenére Gyarmathy festményeiben a téridő einsteini elméletének adekvát leképezését vélte felfedezni, ami a nyelvi (a mű címe) és a képi (hiperbolikus görbék) analógiákon túl elmélyült matematikai ismereteket is feltételezne.<sup>22</sup> Az egzakt elméletek megjelenítése helyett sokkal inkább arról lehet szó, hogy Gyarmathy a hatvanas években divatos természettudományos világkép hívószavaiból egy szuverén, inkább szenzuálisan, mint logikailag befogadható világképet alkotott. Kállaihoz hasonlóan Gyarmathy is szubjektíven válogatott a kor tudományos hírei között, s csak a térélméletével összeegyeztethetőket vette figyelembe. Gyarmathy mikro- és makrokozmosz fogalmának szellemi rokonait is inkább kereshetjük a neoplatonista természetfilozófiában, mint a huszadik századi fizikában. S egyet érthetünk Várkonyi Györggyel, aki e tekintetben a 17. századi hermetikus filozófusra és alkímistára, Robert Fluddra asszociált.<sup>23</sup> Fludd ugyanis Gyarmathyhoz és Kállaihoz hasonlóan a földi mikrokozmosz és az égi makrokozmosz működésének és szerkezetének hasonlóságát taglalta.

Gyarmathy festészete kapcsán csak első közelítésben lehet releváns a modern természettudomány alapos ismeretének feltételezése. Talán nem véletlen, hogy ebben a vonatkozásban maga Gyarmathy is csak Kállaira és *A természet rejtett arcára* hivatkozik inspiráló forrásként. Egyik interjújában konkrétan meg is jegyzi Kállai nyomán, hogy „a művészet képes arra, hogy világképet hozzon létre, noha nem rendelkezik átfogó ismeretekkel a tudomány minden területén.”<sup>24</sup> Kállaihoz hasonlóan Gyarmathy is hitt abban, hogy a művészet a természettudományoktól függetlenül is felfedheti a valóság rejtett struktúráját, fellebbentheti a világról Maya fátylát. A Kállai-féle inspiráció mélységét illetően viszont Gyarmathy már 1969-ben is

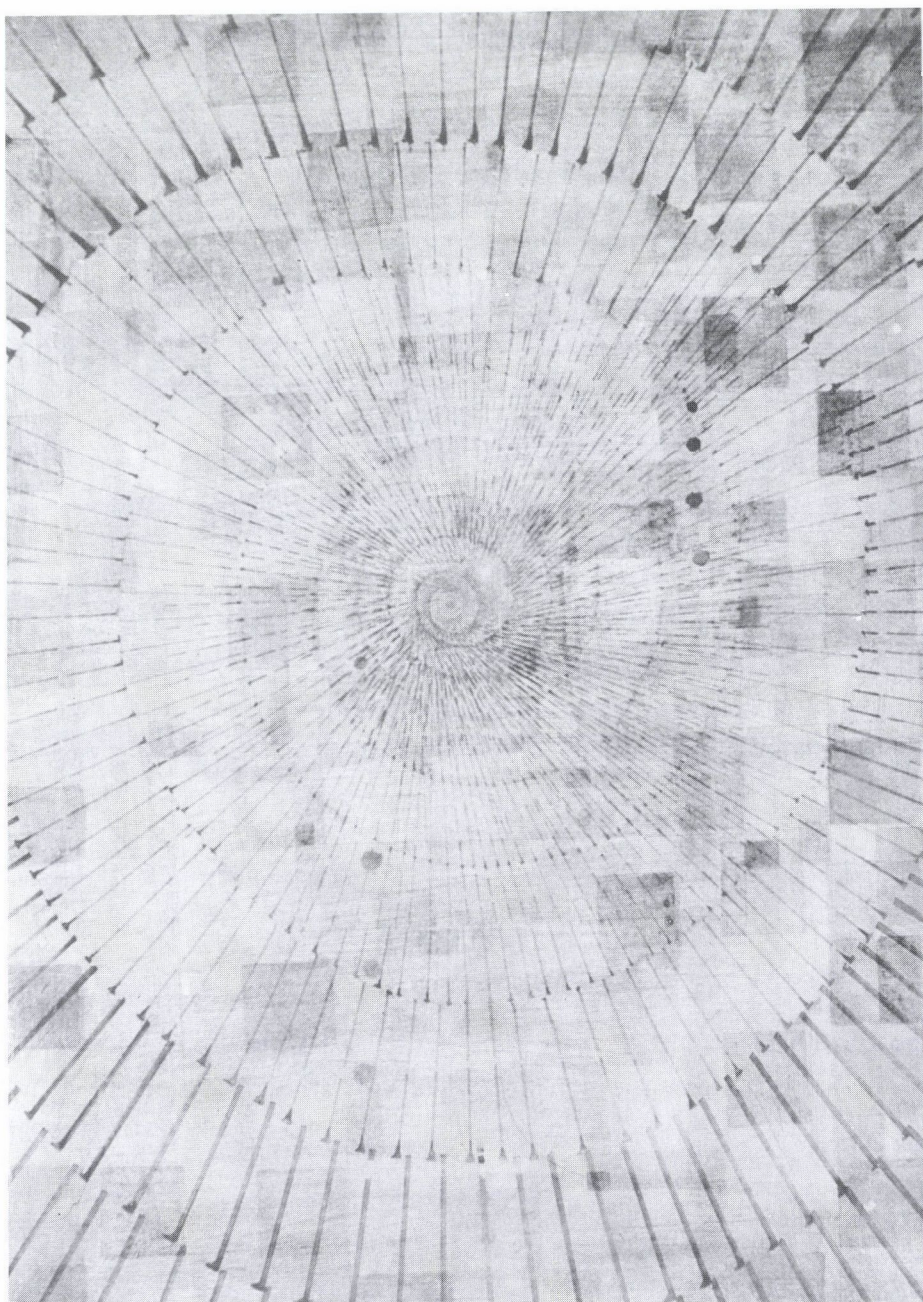


4. „Kórokozó csírák.” (Új világkép kiállítás, 1947.)



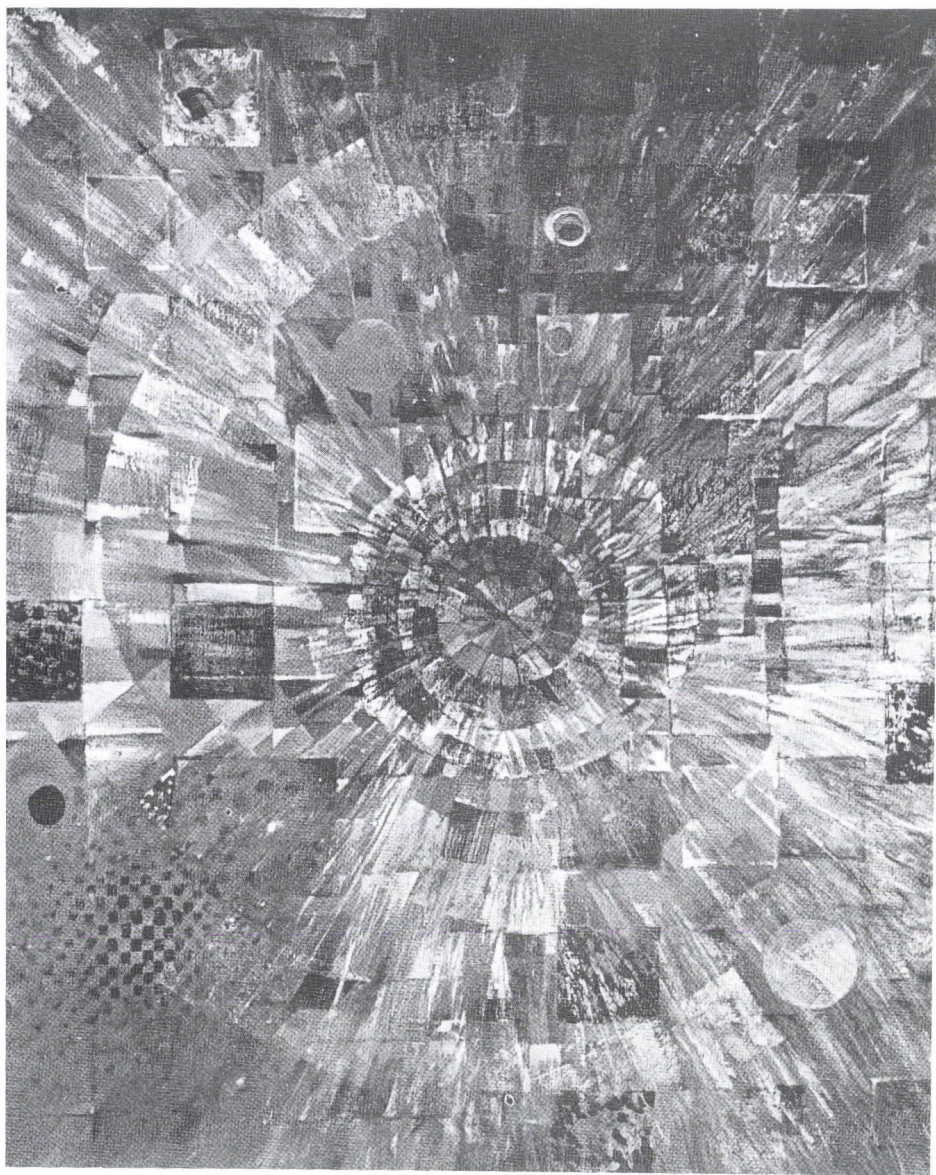
5. Gyarmathy Tihamér: Fotogram, 1952.





6. Gyarmathy Tihamér: Ismert és ismeretlen, 1966.





7. Gyarmathy Tihamér: Centrális sugárzású átlós kompozíció, 1981

meglehetősen lakonikusan nyilatkozott: „Végeredményben *A természet rejtett arca* magában foglalja az egész gondolkört (mármint az absztrakciót és a szürrealizmust – H.S.), melyen belül persze mindenkinek kialakult a maga szubjektív elképzelése.”<sup>25</sup>, 1995-ben pedig egyszerűen kijelentette, hogy „Én, a magam részéről a bioromantika fogalmat soha nem szerettem.”<sup>26</sup> A kilencvenes évekből visszatekintve ez a historizáló megjegyzés teljesen jogosnak tűnik, különösen akkor, ha az életmű koherensebb részére vonatkoztatjuk, amely a hatvanas évek közepétől máig ível. A gondolati tér jegyében született művekre ugyanis egyértelműen a galaktikus dimenziók megjelenítése jellemző. A mikrobiológiához vonzódó Kállaival ellentétben Gyarmathyt a hatvanas évektől kezdve valóban inkább a kozmikus terek foglalkoztatták. Nem az ezerarcú élet mikroformái lebegtek a szemei előtt, hanem a szín és a fény téralkotó-képessége nyűgözte le. A negyvenes-ötvenes években azonban még nagyon is szorosan kötődött a természet, Kállai-féle rejtett ábrázatához.

Gyarmathy a negyvenes évek végén kezdett el csillagközi tereket festeni de ekkoriban még nem a szín- és fénycentrumokat kijelölő, horizontális-vertikális rácsrendszer alkotta festményeinek alapszerkezetét. 1950-es kompozícióján (*Kozmikus tér*) még az egyetlen pontból kisugárzó centrális tér nyomait fedezhetjük fel, s a sejtszerkezetekkel vont analógia sem tűnik erőltetettnek. A negyvenes évek olyan főműveiben, mint a *Mozgásban* (1945) vagy a *Kék-sárga* (1947) még valóban elevenen élhettek a Kállai-féle „manifesztumok” bioromantikus párhuzamai. Az egymást átható, örvénylő formák a szerves élet mikroszkopikus látványára emlékeztetnek. Az élősdű növények és a kórokozó csírák világában találhatunk hasonlóan szövevényes vonalhálózatot.<sup>27</sup> Még az ötvenes évek elején keletkezett fotogrammaiban is kifejezetten az *Új Világkép*en látottak hatásait fedezhetjük fel. Kállaihoz hasonlóan Gyarmathy is a nagyítás módszerét alkalmazta, hogy bemutatthassa a növényi és a tárgyi világ rejtett struktúráját. A fotogrammon a szerves és a szervetlen anyag szerkezete szinte elválaszthatatlanul összefonódott egymással a lelkes természet képét közvetítve és a Gyarmathy által választott szövetek egyes esetekben ugyanolyan szimmetriákat (pl. hexagonálist) mutattak, mint a Kállai által bemutatott növényi szervezetek. Az *Új Világkép* hatásának mélységét mutatja, hogy a majd húsz évvel későbbi *Ismert és ismeretlen* (1966) című kompozíciójának a Kállai által különösen fontosnak érzett spirális vonal a meghatározó eleme. Az a spirális, amely a Nautilus Pompilus és a galaxisok szerkezetét is meghatározza, s amely az egyetlen pontból centrifugálisan szétáradó teremtmő erő legtisztább képét sugározza felénk.<sup>28</sup> A negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején az élmények frissességén túl, Kállai személyes varázsa is hozzájárulhatott a bioromantikus világlátás dominanciájához Gyarmathy művészetében. Az ötvenes évek végétől kezdve azonban Gyarmathyt újabb és újabb impulzusok érték, amelyek jelentékeny mértékben befolyásolták világlátását, s műveinek gondolati hangsúlya egyre inkább a szuverén világkép, a gondolati tér irányába mozdult el.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A katalógus szövegében, mint megnyitó kiállítás szerepelt, s erre a mozzanatra a korabeli kritika is felfigyelt. Lásd pl. NAGY Tibor cikkét a *Kis Újságban*: *Az új világkép bemutatója egy új galériában*, 1947. február 7.
- <sup>2</sup> Részt vett *Az elvont művészet első magyar csoportkiállításán* 1946. május 26-tól június 10-éig, ahol Fekete Nagy Béla, Jakovits József, Lossonczy Tamás, Makarius Sameer, Marosán Gyula, Martinszky János, Martyn Ferenc, Vajda Lajos és Zemplényi Magda társaságában állított ki. A kiállítás után, júniusban Gyarmathy lakásán írták alá a Dunavölgyi Avantgarde-ok alapítólevelét Kállai Ernő, Lossonczy Tamás, Tamkó Sirató Károly, Fekete Nagy Béla, Makarius Sameer és Gyarmathy Tihamér. Bővebben: GYÖRGY Péter – PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*, Budapest, 1990.
- <sup>3</sup> 1947. március 2–16., a kiállítást Lossonczy Tamás rendezte.
- <sup>4</sup> GYARMATHY Tihamér: *Kapcsolatom Kállai Ernővel*, kézirat, é.n. (1966–68?); idézi: FORGÁCS Éva: *Bevezető*, in: KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, (szerk. és a bev. tan. írta: FORGÁCS Éva), Budapest, 1981, 32.
- <sup>5</sup> A teljesség igénye nélkül: MEZEI Ottó: *A tér Gyarmathy Tihamér festészetében*, Magyar Építőművészet, 1972/5, 63.; ASZALÓS Endre: *Gyarmathy*, Budapest, 1979; LÓSKA Lajos: *A természet rejtett arcától a kozmoszig. Gyarmathy Tihamér kiállítása Kállai Ernő emlékére*, Művészet, 1987/3, 23–27.; ANDRÁSI Gábor: *Régi objektumok és építmények*, Művészet, 1988/1, 23–25.; GYÖRGY Péter – PATAKI Gábor: *Áttetsző szűrőtegek*, Művészet, 1988/1, 13–16.; SINKOVITS Péter: *Gyarmathy*, Budapest, 1991; VÁRKONYI György: *Gyarmathy*, Pécs, 1992
- <sup>6</sup> 1965-ben Gyarmathy Kállai-emlékestet rendezett, s annak folyamányaként 1967-ben felállították Kállai síremlékét. 1986-os műcsarnoki oeuvre-kiállítását is Kállai Ernő emlékének ajánlotta, s interjúiban is mindig hangoztatta Kállai inspiráló szellemiségét. Pl.: BEKE László: *Beszélgetés Gyarmathy Tihamér festőművésszel*. 1969. II. 17., kézirat, MDK-C-II-725; SINKOVITS Péter: *Szín- és fényhátér. Beszélgetés Gyarmathy Tihamérral*, Művészet, 1988/1, 8–12.; FITZ Péter: *Beszélgetés Gyarmathy Tihamérral*, in: *Gyarmathy Tihamér életmű kiállítása*, szerk.: EGRY Margit, FITZ Péter, LORÁNYI Judit, BTM – Fővárosi Képtár, Budapest, 1995.
- <sup>7</sup> *Ideen- und Organisationsentwurf zu einer Internationalen Ausstellung moderner Kunst im Leipziger Museum*, kézirat, 1931. május 13. előtt, MDK-C-I-11/573, idézi: Gábor PATAKI: „Technoromantik”, in: *Die Konstruktion der Utopie*, Hrsg. Hubertus GASSNER, Karlheinz KOPANSKI, Karin STENGEL, 1992, Marburg, 203–207. és Oliver A. I. BOTAR: *Prolegomena to the Study of Biomorphie Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's „New Vision” and Ernő Kállai's Biromantik*, ph. D. dissertation, Toronto, 1998. kézirat, 577.
- <sup>8</sup> Megjelent: Forum, Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, 1932, 270–274.; később Pester Lloyd, 1939. november 15.; magyarul: KÁLLAI 1981, 147–152.
- <sup>9</sup> Megjelent: Sozialistische Monatshefte, 1931/10, 998–1005.; később Forum, Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, 1933, 1, 8–11.; magyarul részletek: *Művészet és valóság*, in: *Kállai Ernő emlékezete*, rendezte: ANDRÁSI Gábor, Kállai írásait válogatta: MEZEI Ottó, Óbuda Galéria, Budapest, 1982
- <sup>10</sup> Megjelent: Jelenkor, 1940. augusztus 15. A harmadik bekezdés szövege például szóról szóra megtalálható *A természet rejtett arca* kilencedik oldalán.
- <sup>11</sup> Lossonczy Tamással, Martyn Ferencsel és Vajda Lajossal, de a könyv végén, az utolsó lábjegyzetben megjegyzi, hogy a kézirat 1945-ben készült el, s azóta már szíve szerint kiegészítené a példák sorát Fekete Béla, Gyarmathy Tihamér, Jakovics József, Marosán Gyula, Martinszky János és Zemplényi Magda munkáival is.
- <sup>12</sup> Oliver A. I. BOTAR: *Ernő Kállai and Wilhelm Kollé: Science and art in Weimar Germany*, Acta Historiae Artium, Tomus 37, 1994–95, 273–277.; Botar a bioromantika genealógiájának kimerítő ismertetését nyújtja már említett, publikálatlan ph. D. disszertációjában.



- <sup>13</sup> Kállai az *Új Világkép* katalógusában a Nautilus Pompilust tengeri csigának nevezi, amely jól mutatja, hogy a paleontológia is kiesik tekintetének bioromantikus fókuszából. A Nautilus ugyanis a puhatestűek törzsén belül nem a csigákhoz, hanem a mára már kihalt ammonitesekhez tartozik.
- <sup>14</sup> *Új Világkép. Tárgymutató*, FEJÉR Kázmér előszavával és KÁLLAI Ernő képmagyarázataival, Galéria a Négy Világtájhoz, Budapest, 1947. 8.
- <sup>15</sup> Uo., 9.
- <sup>16</sup> KÁLLAI Ernő: *Művészet és valóság*, 1982
- <sup>17</sup> 1945-ben nem más, mint Szabó Lajos fordított le egy a nagyközönség számára írott könyvet az új fizika világképéről: James H. Jeans: *Az új fizika világképe*, Budapest, 1945
- <sup>18</sup> KÁLLAI 1940. 12. és KÁLLAI: *A természet rejtett arca*, 1947. 9.
- <sup>19</sup> Uo.
- <sup>20</sup> VÁRKONYI György publikálatlan interjúja Gyarmathy Tihamérral, magnószalagon, 1992
- <sup>21</sup> SINKOVITS 1988. 11.
- <sup>22</sup> ASZALÓS 1979. 38.
- <sup>23</sup> VÁRKONYI 1992. 8–10.
- <sup>24</sup> SINKOVITS 1988. 10.
- <sup>25</sup> BEKE 1969. 19.
- <sup>26</sup> FITZ 1995. 2.
- <sup>27</sup> Lásd az *Új Világkép*en bemutatott fotókat: a., Élősd növény szívószerve egy kapor szárában. b., Kórokozó csírák egy állati szervezetben. c., Tyúk agyából kipreparált sejtenyészet. d., Kígyó állkapcsa. Az eredeti fotók a MTA Művészettörténeti Kutató Intézetében találhatók, MDK-C-I/11/775
- <sup>28</sup> KÁLLAI: *A természet rejtett arca*, 1947. 27.

Sármány-Parsons Ilona

## NAGYBÁNYA FESTÉSZETE A MONARCHIA MŰVÉSZETI KONTEXTUSÁBAN

*Magyarország kultúrájának sajátos helyzete  
az Osztrák–Magyar Monarchián belül*

Ahhoz, hogy megérthessük miért volt olyannyira eltérő a magyar festészet az osztráktól, mint tán egyetlen másik a Monarchián belüli nemzeti iskola sem, rövid kultúrtörténeti visszapillantásra van szükség.

Az osztrák és a magyar festészet egymástól való szinte teljes elkülönülésének folyamata a kiegyezés után kezdődött, és a századfordulón már szinte teljessé vált.<sup>1</sup>

A kiegyezés után a magyar kultúra hivatalos intézményrendszere teljesen autonómmá vált és hivatalos nyelve a magyar lett. A magyar állam lett a monumentális művészeti megbízások legfontosabb megrendelője, de a civil társadalom műpártoló rétege is nemzeti érzelmektől vezérelve első sorban magyar művészeket vásárolt képeket, azoknak adott megrendeléseket.

A magyarországi, azaz a Szent István koronája alá tartozó területek (országok) művészete addig szervesen összefüggött, mintegy összenőtt az osztrák területekével. A stílári hatások sokszor osztrák művészek közvetítésével kerültek Magyarországra, és a bécsi Akadémia a magyar művész-képzés fontos állomása volt.<sup>2</sup> Még az 1850-es években, de a hatvanas évek elején is a jelentősebb magyar művészek mind jártak több-kevesebb ideig a Bécsi akadémiára, de a hatvanas évek végétől kezdve már München lett a magyarok művészeti képzésének igazi központja.<sup>3</sup> Nemcsak politikai okokkal magyarázható ez a váltás; Bécs valóban elvesztette ebből a szempontból a jelentőségét München mögött, ahol a magyarok mellett igen sok cseh, lengyel, sőt szlovén és horvát festő is tanult. A magyarokat különösen vonzotta, hogy néhányuk már a hetvenes években professzori rangba jutott a Bajor Királyi Képzőművészeti Akadémián, (pl. Wagner Sándor, Benczúr Gyula, Liezen-Mayer Sándor stb.) Ezek a mesterek szívesen fogadták tanítványul honfitársaikat, és példájuk sok fiatalban felkeltette a reményt, hogy lehetséges nemzetközi karriert is befutni.

A 90-es évek derekáig a müncheni történeti-, zsáner- és tájképfestészet különböző változatai voltak a magyar festők számára iránymutatóak, továbbá a nagy példaképnek, a nemzetközi hírnévre szert tevő Munkácsy Mihálynak a stílusa, aki ekkor már Párizsban élt és magyar perspektívából úgy látszott, mintha az ottani művészvilág igen jelentős, nagybefolyású személyisége lett volna.

Az építészet, a szobrászat és a monumentális festészet stíluseszmenyei minden sokrétűségük ellenére a 90-es évekig az egész Osztrák–Magyar

Monarchiában Salzburtól Czernovitzig azonosak voltak; a historizmus különböző változatai uralták az építészetet és a környezetkultúrát, és nagyon rokon festészeti műfajok virágoztak mind Bécsben, mind Budapesten.<sup>4</sup> A Rahl iskola mesterei (Christian Griepenkerl, August Eisenmenger vagy Lotz Károly és Than Mór) allegorikus kompozíciókkal, reneszánsz ihletésű műzsákkal és antik istenekkel díszítették a monumentális középületek falait, a szalonokat pedig tiroli vagy alföldi parasztok életéből vett humoros jelenetek díszítették a hagyományos családi portrék vagy idealizált tájképek mellett.

Mindeme közös vonások ellenére Bécshez viszonyítva Budapestnek és általában a magyar képzőművészetnek volt egy nagy hátránya: a császárváros évszázadokon át az érzékek kultúrájának (Kultur der Sinne) egyik legvirágzóbb európai centruma volt, ahol a zene és a színházművészet mellett a képzőművészeteknek is igen értő és lelkes publikuma volt. Budapestnek (de egész Magyarországnak) a művészeti öröksége Bécs vagy Prága (és általában az osztrák és a cseh-morva vidékek) műkincs- és műtárgygyűgyonához képest történelmi okokból rendkívül szegény volt; a magyar közönség – mivel az ország nem az érzékek kultúrájának, hanem a szó kultúrájának (Kultur des Wortes) volt a felségterülete – a művészeti ágak közül elsősorban az irodalmat tekintette fontosnak és arra figyelt. Ez részben abból fakadt, hogy a protestáns felekezetűek dominálták a magyar kulturális és szellemi elitet a 19. században. Az ő puritán, szigorú szemléletük érződött a hivatalos ill. kanonizált magyar közízlésen az irodalom mellett a többi művészeti ágban is. Elsősorban az arisztokrácia tagjai közül kerültek ki azok a politikusok ill. kulturális vezetők, (pl. Andrássy Gyula) akik nagy jelentőséget tulajdonítottak a képzőművészetek kultúráján belüli szerepének is.

A képzőművészetek iránti komoly érdeklődés még az eliten belül is igen szűk körre korlátozódott,<sup>5</sup> a nagyközönség széles rétegei csak lassan kezdték megismerni a képek nyújtotta élmény örömét. A katolikus vidékek lakossága is legfeljebb csak a templomok egyházművészeti kincseit csodálhatta, a kastélyokban őrzött remekművek nem voltak nyilvánosan hozzáférhetőek. A Fővárosban is csak az Országos Képtár, továbbá az Országos Képzőművészeti Társulat kiállításai csiszolhatták az ízlést, taníthattak egyáltalán a képek élvezésére. Az állam, ill. a magyar kulturális vezetés ugyan hivatalba lépésének kezdeteitől igyekezett az állami intézmények és a Főváros rangját műalkotások rendelésével is emelni; az 1860-as évektől kezdve nagyszabású monumentális Gesamtkunstwerk-együttesek születtek meg, (pl. a Vigadó dekorációja, a Nemzeti Múzeum freskói, a Tudományos Akadémia vagy az Operaház díszítése)<sup>6</sup> de az évszázados hiányokat nem pótolhatták. A magyar festészeti oktatás is mostoha helyzetben volt, az országban nem volt olyan művészeti akadémia, ahol az ifjak a mesterséget magas szinten sajátíthatták volna el. Amennyiben művészi pályát választottak, külföldön kellett a tanulmányaikat végezni.<sup>7</sup>

A nyolcvanas évek derekán kezdtek halmozódni azok a jelek, melyek a festészet helyzetének és szemléletének a változására utaltak. Bécsben a 70-es évek ünnepelt festőfejedelme, Hans Makart már nem élt, és igazi utódja még nem kerekedett az ifjak között. A kilencvenes évekre a historizáló akadémizmus vezéralakjai Székely Bertalan mellett elsősorban a Rahl-iskola tagjai (Christian Griepenkerl, August Eisenmenger vagy Lotz Károly, Than Mór) mindkét fővárosban, Bécsben és Budapesten egyaránt túljutottak alkotó erejük zenitjén, a generációs váltás a küszöbön állt.

A Münchenben tanuló ifjú csehek, lengyelek és magyarok nemzetenként külön-külön ugyan, de egymással párhuzamosan új művészi eszmék irányába tájékozódtak, és mindinkább Párizs felé fordultak. 1885-ben alapították meg a Münchenben tanuló ifjú cseh festők a Karel Škréta-ról elnevezett nemzeti művészeti egyesületet, mely az 1887-ben Prágában megalakult Mánes Egyesület előfutára volt.<sup>8</sup> Hollósy Simon 1886-ban alapította meg szabadiskoláját, ami hamarosan az ifjú magyar festők gyülekezőhelye lett; a lengyelek pedig, akiknek a körében már korábban is hagyomány volt, hogy München után Párizsban folytassák tanulmányaikat, egyre nagyobb számban települtek át a Szajna mellé.<sup>9</sup> 1888-tól ott élt Alphonse Mucha is, hamarosan hozzá csatlakozott Ludek Marold és Viktor Oliva, tehát azok, akik a 90-es években a cseh grafikát és könyvművészetet reformálják majd meg azzal, hogy meghonosítják a Chéret-i könnyed plakátstílust Prágában.

A müncheni Glaspalastban rendezett nemzetközi kiállítások adták az első impulzusokat az ekkor induló festőgeneráció stílári orientációjának megváltoztatásához a Ferenczy Károly által találóan finom naturalizmusnak nevezett irányba.<sup>10</sup> Ezt a választást erősítette meg az 1889-es Párizsi világkiállítás francia festészeti anyaga, mely száz év festészetét mutatta be és revelatív erejű volt a fiatal művészek számára.

A 90-es évek Európa-szerte művészeti forrongással, lázadással és útkereséssel indultak; az apák nemzedékének stílusával szemben az ifjak egy a kornak sokkal jobban megfelelő korszerű, új stílust kívántak megteremteni. Ehhez az általános alkotó nyugtalansághoz a Monarchiában az is hozzájárult, hogy az ekkor radikalizálódó nemzeti ellenétek és a nacionalizmus mindenütt erősen éreztette hatását a kultúrában: itt fogalmazódtak meg szuggesztív formában az új nemzeti ideálok. A megújulás, a modernizáció igénye szinte szétválaszthatatlan egységbe forrt a nemzeti kulturális megújulás igényével, és oly módon kívánt új és modern lenni, hogy egyben félreismerhetetlenül érvényre juttassa a nemzeti, vagy annak tartott sajátos vonásokat is irodalomban, zenében és építészetben egyaránt. A romantikához hasonlóan újra fontos szerepet kapott a népművészet ill. a folklórkutatás.<sup>11</sup> Nem véletlen, hogy az ifjú cseh festők többsége München és Párizs között otthon, az ott töltött hónapokban folklór gyűjtéseket végez (Marold és Oliva), vagy Párizsi stúdiójában is hazai népművészeti tárgyakkal veszi körül magát, mint pl. Alphonse Mucha. Bár ezek a festők urbánus, a városi kultúrában gyökerező művészek, de népművészet kultuszuk éppoly erős,

mint a magyaroké, akiknek a többsége a magyar vidékről jön. A kilencvenes évek első, kivilágosodott palettájú, még Bastien-Lepage aprólékos naturalista stílusában megfestett képeinek tárgyai többnyire – bár nem kizárólagosan – népviseletbe öltözött parasztok. (pl. Karel Másek, Józsa Uprka figurái, vagy a fiatal Csók meg Vaszary korai képei.) Bár a magyar festészeti hagyomány kontextusában Hollósy életképfestészetéhez, és egyáltalán a késő romantika, ill. a biedermeier idilli, népi zsánerfestészetéig vezetjük vissza a narratív népi életkép jelenlétét nálunk, a műfaj kilencvenes évek eleji gazdag termése általános összeurópai jelenség, a festészeti naturalizmus egyik legjelentősebb tematikus vonulata, ami regionálisan mindenütt (Skandináviában, Hollandiában csakúgy, mint nálunk) helyi hagyományokkal is telítődik.

A látszólag a paraszti zsáneren belül maradó képek mindazonáltal a modern festészeti megújulás első jelentős hírnökei. Nem a jelenet mögött rejlő (esetleg csattanóra kiélezett) esetenként anekdotikus történet képi megjelenítése a lényegük, hanem a szereplők lélekállapota, ami akár független lehet a pillanatnyi szituációtól is (bár szervesen fakadhat abból is). A magyar festészetben több ilyen félig elfelejtett, vagy kellően meg nem becsült kompozíció született a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején (pl. Baditz Ottó: *Kihallgatás, Bede Anna tartozása*, 1889, vagy Pap Henrik: *1878-ból (Boszniában)* 1893 c. képe), és összességükben egy mind tisztábban kirajzolódó, stiláris vonulatot képeznek, mely hűen tükrözi a kor domináns polgári irodalmi és esztétikai ízlésvilágát. Szemléletük, emberképük mélyen rokon a kortárs magyar novellairódalom kiemelkedő mestereiével, így a korai Mikszáth vagy akár Petelei, Tolnai „szelíd” naturalizmusáéval.

Többféle interpretációra adnak módot ezek a képek. Néhányuk (a kifejezetten paraszti munkát vagy életszokásokat ábrázoló) Jean-Francois Millet világszemléletének az örökösei, a természetközeli, azaz a kor értelmezése szerint istenközeli paraszti élet felmagasztosításai. Volt egy sajátos, igen gyakran megfestett téma ezen a stiláris vonulaton belül, a vallási áhítat témája. Az egyik első, ide sorolható nagyhatású kép Millet *Angelus*-a volt, az akkori idők egyik legtöbbet csodált és nagyra tartott modern remekműve. Ez a kép 1889-ben került igazán a nemzetközi érdeklődés középpontjába, mivel ekkor a Charles Sedelmeyer párizsi műkereskedő által rendezett árverésen rekord árat ért el. A franciák minden erőfeszítése ellenére a kép egy amerikai gyűjtőhöz került, amit a nemzeti kincs eltékozlásaként sirattott el a francia sajtó. A festők Millet példája nyomán igyekeztek a falusi emberek még őszinte hitének megragadó érzelmi pillanatait ellesni. A falusi templomok istentiszteletei, a búcsújárók vagy akár egy-egy áhítatot sugárzó, őszinte, reménységgel vagy éppen kétségbeeséssel az Istenhez könyörgő fiatal vagy idős nő, asszony szinte vezérmotívuma lett a finom naturalizmus stílusának. Egy-egy – a nehéz sors minden megpróbáltatásával szemben a hithez, mint utolsó reményforráshoz menekülő – szegényasszony baráz-



1. Csók István: Úrvacsora, 1890.



dás, megfáradt arca hasonló pszichológiai érzékenységgel lett megfestve, mint ahogy a kortárs írók legjobbjai ábrázolták a lélek rezdüléseit a lélektani regényekben, novellákban.

A templomjeleneteknek széles skálája született meg a hetvenes-nyolcvanas években a magyar festészetben is (pl. Skuteczki Döme sok velencei templombelsőben térdeplő, imádkozó nőt megörökítő vagy Jendrassik Jenő *Özvegy* (1891), című képe). Ez a képtéma még a századforduló után is jelentős kompozíciók kerettémájaként szolgált, pl. Poll Hugó: *Búcsújárók*, (1903). Zemplényi Tivadar: *Nagypéntek* (1904). A szociális skála is kitágult, a parasztasszonyok mellett pontosabban meg nem határozható szegények majd középosztálybeliek áhítata is kedvelt képtéma lett.

Csók István bensőséges korai főműve, az *Úrvacsora* is ehhez a nyolcvanas években igen kedvelt témakörhöz tartozik, melynek viszonylag korai híres példája Wilhelm Leibl *Három asszony a templomban* (1882) című képe, de előzménynek tekinthető L. A. Lhermitte *Konfirmáció* (1890), Jean Dagnan-Bouveret *Breton nők búcsújáráskor* (1887) című, a Szalonban nagy sikert aratott festménye, vagy a hasonló témájú, de teljesen más hangulatú, sokkal anekdotikusabb felfogású *A prédikáció* (1886) című kép az amerikai Gari Melcherstől. (Csók mindkét képet láthatta 1889-ben Párizsban, az utóbbit a világiállításon.)

A század második felében a Millet-i magvető monumentális alakja is szimbolikus erejűvé vált, akárcsak a kalászszedők. A vetés és az aratás munkája volt az a két igen fontos témakör, amit a naturalizmus mesterei a 70-es és 80-as években előszeretettel választottak témául, mint a szegények néhez, de szép életének már-már szimbolikus erejűnek látott eseményeit. (Külön szociológiai tanulmányt érdemelne annak a vizsgálata, hogy a hagyományos búza-(ill. kenyérgabona-) aratás jeleneteit hogy váltja fel a 70-es 80-as években a burgonya begyűjtésének témája, ami ugyan a naturalizmus valóságűségét illusztrálja, de nem ad módot a hagyományos aratás-jelenetek bibliai és szimbolikus jelentésrétegeinek a felidézéséhez. Az egyik korai, és a későbbi példákhoz képest derűs hangulatú *Krumpliszedők* c. képet Bastien-Lepage még 1879-ben festette; a későbbi példák talán az évszak hangulata miatt már jóval komorabbak, néha nyomasztóak. (pl. Max Liebermann, Jan Brozik vagy Pataky László ilyen témájú képei.) Mind Jules Bastien-Lepage mind a német Leopold von Kalckreuth képein a paraszti munkák realista, ill. naturalista ábrázolásának a narrativitáson túlmutató jelentése van: sorsábrázolássá válnak.

A határ az aprólékos, naturalista látványábrázolás és a valódi természetpoézissal is átítatott, lélektani rezdüléseket és lélekállapotokat láttató, mi több, azokat már-már szimbolikus jelentésrétegekkel is gazdagító festészet között szinte elmosódik. Egyedül az esztétikai kvalitás definiálhatatlan minősége dönti el, hogy a művet az akkor még csodált félműlt avuló, stílár irányához, vagy a már javában virágzó szimbolikus világlátás legmimetikusabb szárnyához kapcsolhatjuk-e.



2. Wilhelm Leibl: Három asszony a templomban 1882.

A Münchenben tanuló, majd a 90-es évek elejének Párizsát is megjáró ifjú magyar festők pontosan érzékelték a paraszti témakör lényegi átalakulását. Egyénenként esetleg más-más előképre, mesterre reagálva egy-egy remekbe sikerült, korszerű változatát festették meg a műfajnak. Csók egyik első festménye krumpiszedőket ábrázolt, a *Szénagyűjtők* képén még szorosan Bastien-Lepage nyomában jár, de az *Úrvacsora* című képén már az őszinte vallásosság bensőséges hangulatát ragadja meg. Glatz Oszkár 1898-as nagyméretű *Fahordók* c. képe komor színvilágával, a borús égre rajzolódó emberalakok sziluettjével leginkább Max Liebermann naturalista korszakának műveivel rokon, (*Nő kecskéekkel*, 1890.), míg Iványi-Grünwald *Holdfelkelté*-je (1897) a leszálló este természetpoézisével babonáz meg és Millet-i ihletésről árulkodik.

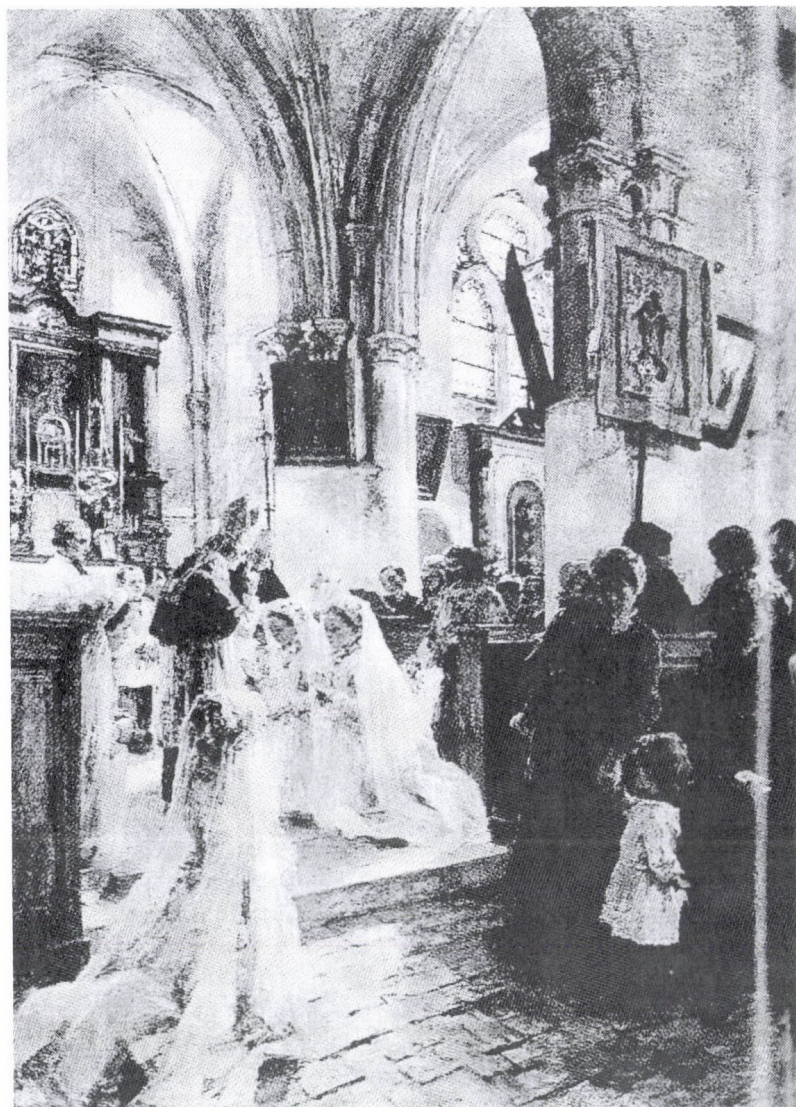
A mindennapi élet tipikusnak is tekinthető motívumait a városi ember életében is fellelték a festők. Ott is keresték az örök témákat, az élet, szerelem halál modern megnyilvánulásait, és olyan, a 19. századi realizmus által felfedezett jeleneteket festettek meg, mint pl. a temetés. Courbet *Temetés Ornans-ban* c. képe óta ez vissza-visszatérő motívum lett Európaszerte, jó lehetőséget nyújtva a festőnek, hogy a halállal, elmúlással kapcsolatos emberi reakciók sokféleségét ábrázolhassa. E téma egy variációja a temetői gyászolók, ill. a halottak napjának az ábrázolása. A magyar festészetben a legkorábbi emlékezetes példákat megint a 90-es évek Párizsban tanuló, kísérletező fiataljai festik, így a nagybányai festészet előhangjainak tekinthetők, mint pl. Thorma képe, a *Szenvedők* 1893. A remekművet ebben a témakörben persze nem ő, hanem Réti fogja megfesteni, a *Honvédtemetés*-t, ahol egy nemzedék sorsát és elmúlását fogja a természet halódásával elválaszthatatlan egységgé olvasztani és szimbolikus erővel áthatni.

A halottak napjának rítusát több festő is megfestette Közép-Európában, így a már említett cseh Joza Uprka, valamint Körösfői Kriesch Aladár is. Mindketten – bár eltérő módon – a rítus látványának, a lobogó kis gyerityák által megvilágított női arcok átszellemültségének varázsát próbálták festői eszközökkel visszaadni, nem a jelenetek szomorúságát.

Az anekdotikus életkép átlényegülése valami alapvetően mássá, hangulati szimbolikus művekké, melyek szoros rokonságban vannak a korszak pszichológiai érzékenységgű, modern, finoman naturalista irodalmával, a kilencvenes évek elejének az érdeme a magyar piktúrában, amit még ha később alkotói meg is tagadtak a tiszta festés jegyében, (ld. Ferenczy véleménye saját korai műveiről) rendkívül korszerű és modern volt megszületésének pillanatában, mert a valós modern élet lényeges jelenségeit volt képes léleklátó erővel megjeleníteni, szimbólummá szublimálni.

Minden művészeti ágban megfigyelhetők ezek az „etnografizáló” törekvések, de természetesen más-más formában. A modern regionális nemzeti táj- és parasztság-kép kialakításában jelentős szerepet játszottak a festészeti plein air kolóniák.(művésztelepek). A francia mintát a század derekán alakult Barbizon, majd a 70-es évektől Grez-sur-Loing, majd egyre inkább





3. L. A. Lhermitte: Konfirmáció, 1890.

Pont-Aven és Concerneau adta, ahol a nyári hónapokra a „Freilichtmale-rei” gyakorlatát űző festők letelepedtek. Stílusideáljuk hosszú ideig a látványhoz szorosan tapadó realizmus volt, annál is inkább, mert – (mint fön-  
tebb említettük) elsősorban Millet festészetének ihletésére – a paraszti élet még romlatlannak és ősinek tartott (látott) természetközelsége, ciklikus ritmusa lett az egyik legjelentősebb témakör, amit hiteles realizmus-sal meg akartak örökíteni. E mögött a nemes művészi szándék mögött volt egy nagy adag ellenérzés is az urbánus erkölcsöket romboló modern ipari civilizációval szemben még akkor is, ha ez nem fogalmazódott meg mindő-jüknél és minden egyes művészkolóniában elméletileg. Ez az érzelmi szembenállás, a még tiszta érzésű néphez, egyszerű emberekhez való „menek-vés” gesztusa nagyon vonzónak tűnt azok előtt a Párizsban tanuló ifjú angol, skandináv vagy Közép-Európából jött festők előtt is, akik francia kollégáikat követve nyaranta kirajzoltak az időközben nagy hírre szert tett festői vidékekre, tanulmányozni a plein air festői módszerét, művészetü-  
ket tökéletesíteni. A modern festészetnek ez a realista, népiélet meg vidék-centrikus ága azért is tűnhetett igen vonzónak és aktuálisnak az ifjú fes-tőnövendékek számára, mert éppen ezek a Bretagne-i parasztlakók, halászok mindennapi életéből vett – realista vagy naturalista természetűséggel megfestett jelenetek aratták a legnagyobb sikereket a 80-as évek kiállítá-sain a (párizsi) Salonban. Ez a metropolisz élettempójával, életstílusával, értékrendjével való szembenállás egyébként még Van Gogh életművének tematikai változásaiban is nyomon követhető, de természetesen vele kap-csolatban egyetlen elemző sem rója fel a rejtett antiurbánusságot, mint ne-gatív, antimodern attitűdöt. Egyébként ez a szemlélet uralkodott az akkori legjelentősebb kortárs holland festők körében is, (pl. Israels.)

A külföldiek többsége franciaországi tanulmányévei után, amikor hazatele-pült, magával vitte nemcsak a plein air festés, hanem a művész-kolónia élet-formának az ideálját is, és igyekezett a gyakorlatban otthon is megvalósítani. Az 1880-as évektől sorozatban alakultak rövidebb-hosszabb ideig virágzó művésztelepek Hollandiában, Belgiumban, Angliában, Skandináviában stb. Németországban is voltak ilyenek Worpswede-ben és Dachauban.<sup>12</sup>

Bár Nagybányát nem a közvetlenül Franciaországból hazatérő Pont-Avens-i ihletésű festők alapították, ez a kolónia is a vidéken működő „Freilichtmal-er”-közösségek sorába tartozik, sőt közülük éppen az egyik legsikeresebb és legje-lentősebb lett. A Monarchia osztrák felében nem volt ilyen nyitott jellegű mű-vésztelep. Leginkább a Stimmungsmalerei kiemelkedő képviselőjének, Emil Jakob Schindlernek az iskolájához tartozó művészek alkottak Schloß Planken-bergben olyan laza közösséget, melynek tevékenysége a „Freilichtmalerei”, azaz a plein air festés gyakorlatába tartozik; de ők a mester köré csoportosul-tak, és nem tették a megfestett tájat regionális festészettörténeti fogalom-má.<sup>13</sup> Az osztrák festészeti élet minden jelentős eseménye Bécsre koncentrálódott a századvégen és századelőn, és az egyes mesterek szemlélete még a témavá-lasztásokban is híven tükrözi az urbánus kulturális indíttatást.



4. Jean Dagnan-Bouveret: Breton nők búcsújárásakor, 1887.



5. Gari Melchers: A prédikáció, 1886.



Az 1890-es évektől fogva a Monarchia többi nemzetének a kísérletező művészei nem elégedtek meg többé a nemzeti történelmi, és saját népi- ill. népies témák ábrázolásával; magukban a művészi formákban, a formák nyelvén is ki akarták fejezni a nemzeti karaktert, a nemzeti lelket.<sup>14</sup> A csehek „csehül” akartak építeni és festeni, a lengyelek „lengyelül”, és a magyarok egy „magyar stílus” megteremtésén fáradoztak. Így a Monarchia nemzeti kultúrközpontjaiban – Prágában, Krakkóban és Budapesten – a művészek gondosan ügyeltek arra, hogy a modern formakísérleteken belül lehetőleg azt a formanyelvet, stílust, amit Bécs képviselt, ne kövessék. A régió számára a modernizációs mintákat természetesen a művészet akkori világvárása, Párizs adta.<sup>15</sup>

A Jugendstilen belüli (tudatosan nem a szecesszió kifejezést használok itt) nemzeti stílus megalkotásában a magyarok legtovább az építészetben jutottak, ahol sikerült a szecesszió egy sajátosan nemzetinek érzett változatát létrehozni (Lechner és iskolája). A festészetben jóval bonyolultabb volt a helyzet.

### *Párhuzamok és különbségek az osztrák és a magyar festészetben*

Bécs az abszolút szuverén és korszerű, egyéni helyi stílus, azaz a bécsi stílus megteremtésének célját tűzte zászlajára, miként azt a *Secession* szövetséges műkritikusai, Hermann Bahr és Ludwig Hevesi elméletileg is kifejtették.<sup>16</sup> Ez a bécsi stílus, ami oly sok szállal kötődött az első par excellence Bécsinek érzett stílushoz, a biedermeierhez, a külföld számára, de a Monarchián belül is az osztrák stílust jelentette: a Bécsi Secession egyértelműen az osztrák modernség képzőművészeti manifesztációja lett. Bécsben az Európa minden irányába nyitott és tágszívű korai „Secession” 1897-ben a kiállítási lehetőségeket a kezében tartó, konzervatív Künstlerhaus-beli klikkel szemben, a művészi kvalitás, a művészi individuum és modernség jegyében a művészi kísérletezés szabadságáért szállt síkra. Minden művészeti ágat tevékenységi körébe vont, így egyesítette a progresszív erőket, és rövid időn belül behódolt előtte a hivatalos kultúrpolitika és a közönség egyaránt. (Legalábbis egy időre)<sup>17</sup>

A Secession ún. kismesterei, Max Kurzweil vagy Wilhelm Bernatzik egyébként a nagybányai első generáció mestereinek a 90-es évek első felében festett képeihez – mind stílusukban, mind tematikájukban – rendkívül hasonló műveket állítottak ki az első közös kiállításaikon a 90-es évek legvégén, sőt még 1900 után is. Így a Concerneau-ban éveket eltöltött Max Kurzweil bretagne-i viseletet hordó paraszti szerelmespárja, vagy Bernatzik templomajtón kívül rekedt, áhítatosan térdeplő fiatal parasztlányai éppúgy a „finom realizmus” aprólékos ecsetkezelésével és választékos világos palettájával vannak megfestve, mint Csók vagy Iványi Grünwald képei. Ezek a művek 1901-ben Bécsben a modern festészet egyik legitim vonulataként szerepeltek.



6. Glatz Oszkár: Fahordók, 1898.



7. Max Liebermann: Nő kecskéekkel, 1890.

A paraszti-népi tematika legkarakteresebb képviselője egyébként Ferdinand Andri volt, míg a legnagyobb hatású, és akkor Bécsben – szülőhelye alapján – egyértelműen a Monarchia festészetéhez sorolt, csodált mestere Giovanni Segantini volt. Az alpesi pásztorélet pointilista technikával megörökített jelenei az ősi, érintetlen, szakrális fényben tündöklő természetközeli paraszti élet modern apoteózisai voltak a kortársak szemében.<sup>18</sup>

A „Wiener Moderne” művészeti mozgalma nem a festészetben, hanem az irodalomban kezdődött a „Jung Wien” irodalmi csoport fellépésével, az ő a magyar megfelelőjük „A Hét” körül csoportosuló irodalmárok voltak Budapesten. (Jellemző módon eredetileg „Ifjú Budapest”-nek kívánták elkeresztelni a folyóiratot) A modern festészet az ő stíluskísérleteik, nemzetközi nyitottságuk szoros párhuzamaként, de valamivel később lépett fel, és nem csoportot alkotva; ezáltal még nem keltett különösebb figyelmet a magyar művészeti életben.

Budapesten – Béccsel ellentétben – tulajdonképpen nem volt tekintéllyel bíró, sokszínű és pezsgő szellemi- művészi műhelyek versengésén alapuló igazi festő- bohémvilág; a kísérletező fiatalok Münchenben élnek és Hollósy Simon szabadiskolájába járnak, vagy éppen Párizsban az Académie Julian-ban csiszolják tudásukat. Képeiket ugyan „haza”, Pestre küldik kiállítani, de szellemi-művészi érlelődésük színtere nem a magyar főváros, ahol legtöbbjük mindig is idegennek fogja érezni magát.

A 90-es évek újjító generációjának gyökerei a vidéki Magyarország falvaiban, kisvárosiban vannak, és számukra a „haza” a vidéki Magyarország tájai, népe, nem pedig a pezsgő, modern olvasztótégely, az iparosodó, „új” Budapest. A bécsi Secession tagjai ezzel szemben szenvedélyesen bécsiek, rajongásig szeretik városuk, büszkéek hagyományaira, és direkten vagy indirekt, de Bécs kultúrája határozza meg esztétikai eszményeiket, világlátásukat. Ez a különbség végig meghatározó lesz abban, hogy miképpen alakul a két csoport művészi témaválasztása, világlátása, továbbá megrendelői köre. Mindennek ellenére a modern magyar művészet megszületésében Nagybánya szerepe éppen olyan volt, mint a Secession művésztszűréséé Bécsben; ők voltak az ifjú csapat, aki elhozta a művészet „szent tavaszát” (Ver Sacrum) a magyar festészetbe, amikor 1896 kora nyarán a Hollósy szabadiskola kötelékében Münchenből Budapesten „átvonulva” elutaztak egy bájosan festői kisvárosba, Nagybányára, az erdélyi hegyvidék peremére, hogy ott egy plein air művészkolóniát alakítsanak.<sup>19</sup>

A bécsiekkel, az ún. „szecessziósokkal” összehasonlítva az ún. „nagybányai művészeknek” mind stílusuk mind művészi ideáljaik mások voltak, de az újjító szándék, az akadémikus klisékkel és a kommerciális szemlélettel szembeni fellépés gesztusa, történelmi helyi értékük és történelmi szerepük igen hasonló volt. Akárcsak Klimt köre Bécsben, ők is egy teljesen új művészetszemléleti tradíciót teremtettek meg a magyar képzőművészetben, (a bécsiekétől természetesen igen eltérőt), egy olyan stiláris vonulatot, melyet a hazai művészettörténet-írás máig jellegzetesen magyarnak

tart: Genthon nyomán – erősen leegyszerűsítve – az impresszionizmus nemzeti (magyar) változatának.<sup>20</sup>

A nagybányai festők „szecessziója” (itt a kivonulás értelemben véve) abban viszont különbözött a Bécsi Secession 1897-es fellépésétől, hogy szervezetileg nem indult még harcba a kiállítási rendszer reformjáért, nem volt tudatos, céljait manifesztumban megfogalmazó társulás, továbbá, hogy a Jugendstil Gesamtkunstwerk ideálja idegen maradt tőle, csak a „tisztá” festészet problémáira koncentrált és az adott rendszeren belül próbált érvényesülni.

A magyar Fin-de-siècle képzőművészeti színeképe (összképe) azért is annyira más, mint Bécsé, mert Budapesten nem lépett fel egyetlen olyan nagyhatású művészeti csoport sem, melynek tagjai egy koherens esztétikai koncepció nevében a képzőművészetek minden ágát modernizálni szerették volna.<sup>21</sup> A 90-es évek újjító művészgenerációjának körében nem alakult ki szoros szövetség építészek, iparművészek és festők között. Magányos tehetségek, mint pl. a szimbolikus art nouveau franciás, de szuveréneen egyéni stílusú zseniális képviselője, Rippl-Rónai József<sup>22</sup> vagy a rendkívül tájékozott, gyakran stílust váltó virtuóz Vaszary János<sup>23</sup> magányosan küzdöttek a kritika értetlensége és a közönség közönye ellen. A magyar művészeti életnek ez a fragmentáltsága, a művészetkritika viszonylag kezdetleges színvonala és az, hogy a képzőművészet sorsát nagyon kevesen viselték a szívéükön, nem tette lehetővé a modern stílus olyan gyors diadalát, mint ahogy az Bécsben történt.<sup>24</sup> A magyar moderneknek 1903-ig vagy 1906-ig kellett várniuk, hogy a magyar közönség végre elfogadja és megszeresse őket! Ferenczy első sikeres kiállítása 1903 telén, Rippl-Rónaié csak 1906-ban volt. (Legtöbbjük negyven felé járt!) A magyar kultúra kulcspozícióiban még mindig a historizmus és az akadémikus festészet rendíthetetlen hívei ültek. Pedig a magyar festészetben előbb indult meg a nyugtalan kísérletezés az új stílus után, mint Bécsben, és legelsőnek éppen a Császárváros legnyitottabb szemű és szívű művészetkritikusa, a későbbi „Secession” támasza és szövetségese, Hevesi Lajos „fedezte fel” az 1894-es Bécsi Nemzetközi Művészeti kiállításon (Internationale Kunstausstellung) a fiatal magyar tehetségeket, elsősorban Csók István korai remekművét, az *Árvák*-at.

### *A „léleklátó” modern festészet első remekművei*

Hevesi a bécsi művészek előtt a magyarokkal példálózik, és a Münchent, Párizst megjárta magyarok modernségével igyekszik a bécsieket a művészi megújításra, a „Sezessio”-ra rábeszélteni.<sup>25</sup> A kritikus, aki az osztrák külügyminisztérium napilapjának, a Fremdenblattnak a művészeti referense volt, (így feuilletonjait minden állami hivatalnoknak illett olvasni, sőt feltehetőleg maga Ferenc József is sokszor az ő tájékoztatása alapján értesült a Császárváros fontos művészeti eseményeiről), jól ismerte a tényeket, hogy

a magyar festészet előbb nyitott München és Párizs újfajta modern stílusai felé, mint a Fin-de-siècle bécsi mesterei.<sup>26</sup> 1887-től számítható ezen ifjú generáció átrajzása Münchenből Párizsba. Ekkor kezd ott tanulni Rippl Rónai József, Iványi-Grünwald Béla, Ferenczy Károly és Csók István. Stúdiumaikat mindannyian az Academie Julian-ban folytatják. Festőideáljuk a kor bár hivatalosan is ünnepe, de kétségkívül magas művészi színvonalon alkotó mesterei, a romantikus sorsú, már nem élő Jules Bastien-Lepage és a sikerei csúcsán lévő Dagnan-Bouveret, tehát a „finom naturalizmusnak” azok a képviselői, akik a vidéki, a paraszti francia élet ünnepe és hétköznapijait festik meg. Mindük látta az 1889-es párizsi világkiállítás művészeti szenzációját, a francia festészet száz évének csúcsteljesítményeit bemutató kiállítást, de választott eszményeikhez mégis hűek maradtak. A Párizsban 1901-ig maradó Rippl-Rónai Józsefen kívül (akit alkata, művészi érzékenysége és szerencséje a Nabis-körbe vonzotta) a többi ifjú magyar, akárcsak a pár évvel később Párizsba érkező valamivel fiatalabb Glatz Oszkár, Thorma János és Réti István mind a lélek-elemző, ún. finom naturalizmusnak keresztelt irányzat híveivé válnak, és első jelentős műveiket mind az ún. Bastien-Lepage-i stílusban festik meg.<sup>27</sup>

A huszadik századi normatív, forma- és avantgarde-centrikus magyar művészettörténeti szakirodalom mindig sajnálkozott a fölött, hogy Csók István vagy Ferenczy Károly ill. többi kollégájuk Bastien-Lepage-t, nem pedig Monet-t fedezték fel a maguk számára. Ez a mechanikus szemlélet csak festészettechnikai aspektusokra koncentrált, és figyelmen kívül hagyta, hogy az „Európa pereméről” (Rande Europas) érkezettek, az oroszok, skandinávok vagy a magyarok – bármilyen erős művészi tehetségek voltak is, 1900 előtt szükségszerűen nem reagálhattak egy olyan öntörvényű formakísérletező mester műveire, mint Monet, aki számára ekkor, a 80-as évek végén a figurális festés már elvesztette jelentőségét, és aki már maga is túllépett az impresszionizmus „klasszikusnak” nevezhető szakaszán. Párizs pluralisztikus stíluskínálatában (ahol egy külföldi, egy „provinciából” – vidékről jött fiatalnak eleve igen nehéz volt eligazodni) ezek a „vidékiek” sokkal inkább azokra az általános emberi-lelki tartalmakat hordozó, de azokat újszerűen megfogalmazó irányzatokra és mesterekre figyeltek fel, akik festészetükben a kor főbb intellektuális, irodalmi, művészeti irányzatainak esztétikai és lélektani kérdéseit járták körül. Azt, amit az Európa szerte olvasott kortárs irodalmi nagyságok (Flaubert, Zola, Maupassant) műveiből, tehát a naturalisták és a lélektani regények, drámák világából (Ibsen, Tolsztoj, Turgenyev) már megelőzőleg, otthon vagy a müncheni bohémvilágban megismertek, és égetően aktuálisnak, modernnek érezték. Érdeklődésük középpontjában minden festészeti-technikai tudásszomjuk ellenére a modern ember állt, vágyaival, kételyeivel és lehetőségeivel szembesülten, egzisztenciális szorongattatásában. A modern, lelke belső problémáival, sorsával küszködő, de nem nagyvárosi ember.





8. Csók István: Árvák, 1891.

Ezek a fiatal magyar festők – bár mind polgári vagy kisnemesi származásúak – szinte kivétel nélkül a vidék Magyarországról jöttek, nem voltak modern nagyvárosi élményeik, Budapest a számukra csak úti állomás vagy a kiállítások színtere volt, kötődésük a gyermekkori vagy az azzal rokon tájnak szól és az ott élő vidéki embereknek. Képtémáikat ez az otthoni élményvilág határozza meg, ami csak megerősítést nyerhetett Münchenben, hiszen ott még hasonló volt egy-egy nagy mester orientációja, hogy csak a magyarokra oly mélyen ható Leibl-kör poétikus naturalizmusát említsük, mely egy igen hasonló világról vallott.

Az 1880-as évtized végen induló modern magyar festőnemzedék minden jelentős tagja számára, bármilyen pályát futnak is be később, bármilyen stílusváltozat kimunkálói lesznek is, ugyanaz a művészi-emberi feladat jelenti az „igaz művészet” lényegét: a léleklátó emberábrázolás. Rippl-Rónai és Ferenczy, Csók István<sup>28</sup> és Thorma János mind a lélek rezzenéseit, az emberi lélek rejtett mélységeit kutatják képeiken, és egyfajta „lélekállapot-festést” (Stimmungsmalerei der Seele) kísérelnek meg a 90-es évek elején. Ennek lett a példája Csók: *Árvák* című képe (1891), és ide tartoznak Ferenczy Károlynak és Réti Istvánnak a finom naturalizmus stílusában



festett első sikeres képei is. Ezt a stílust egyébként a kortársak a „Frei-lichtmalerei” autentikus változatának tekintették.

Ferenczy Károly 1889 után Szentendrén telepedik meg családjával, és itt, a Duna melletti rác kisvárosban festi ezüstösszürke tónusú vásznait, melyeken esemény nincs, csak lélekállapot. Az egyik legkiemelkedőbb mű ebből a később, Nagybányán – igazságtalanul szigorúan, indulatosan – megtagadott korszakából a *Kavicsot hajigáló fiúk* 1891. A három sovány kiskamasz körül szinte megáll a levegő; a borús, puha szürke ég alatt a hatalmas, nyugodtan hömpölygő ezüstszerű folyó partján játszó gyerekek közül az egyik épp lehajol a következő kavicsért, de a másik kettőt mintha játék közben megérintette volna valami megfoghatatlan erő, valami szavakba alig önthető hangulat. Talán a folyó végtelenbe vesző messzesége teszi, talán a gyöngyszürke fénybe burkolt világ tónusbeli egysége varázsolja emlékezetessé a pillanatot, melyben mintha egy villanásra megérezné a gyermeklélek a természet végtelenjét és a sodró idő megállíthatatlan hatalmát.

A Hevesit 1894-ben Bécsben lelkesedésre gyűjtő *Árvák*, Csók István 1891-ben festett képe, hasonlóan egy szín rabul ejtő hangulati varázsára építi a jelenet érzelmi hatását: „Az idei nemzetközi kiállításon egy egészen kék képet is láthattunk, az *Árvák*-at a magyar Csóktól. Jogosan kapta meg az aranyérmet. A publikum nem keveset ágállt ugyan a kék levegő, a kék fény, a kék árnyékok ellen. De éppen ez a kék hangulat teremtette meg a vigasztalan boldogtalanság benyomását. Ha szürkét használ a festő, az csak bal-szerencse lett volna, a zöld meg adott volna egy reménysugarat.”<sup>29</sup> A havas téli, korai esti alkony kéken borongó homályát a petróleumlámpa sárga fénye nem tudja átmelegíteni, mint ahogy a szobát megtöltő csendes gyász szomorúságát sem tudja oldani a remény. Halkszavú, törékeny lírával teli a kép, a kék tónusok zenei harmóniáját nem törí meg semmi, érzelemmé lényegül a mozdulatlan kék csend, behatol a tárgyakba, a szívekbe: szimbolikus dimenziókat ölt (már-már misztikus erővé válik.) a két gyászoló nő bánatának inkarnációja lesz, melynek hatása alól a néző sem vonhatja ki magát.

Ezek a modern remekművek Hevesi lelkes jóslata ellenére még nem hozták el a modernség áttörését a magyar festészetben. A millenniumi festészeti kiállítás rengeteg történeti témát felvonultató zsúfolt kiállításán elvesztek a közepes színvonalú és konzervatív ízlésű képek tömegében, de ott voltak annak bizonyítékeként, hogy megszülettek a modern festészet első remekművei, melyek szinkronban voltak a rendkívül sokágú modern festészet egyik jelentős vonulatával.<sup>30</sup>

### *A magyar művészeti közeg*

Nagybánya művészkolóniájának első generációja nem az első plein air kolónia volt Magyarországon. Az elsőbbség Szolnoké volt, ahol 1851 óta nyaranta August Pettenkoffen varázslatos festőiségű, fénnnyel teli kis képeket



9. Ferenczy Károly: Kavicsot hajigáló fiúk, 1891.

festett.<sup>31</sup> Hamarosan más, osztrák (Eugen Jettel, Rudolf Ribarz, Tina Blau) majd magyar festők (Deák Ébner Lajos, Bihari Sándor, Fényes Adolf) is követték példáját, és lassan kialakult a szolnoki iskola, ami igen magas színvonalon művelte a tájfestészetet és a paraszti zsánerfestést, egyben hozzájárult ahhoz a romantikus kliséhez, mely szerint a magyar festészet par excellence legnemzetibb tája az alföld síksága, a pusztta, és legfestőibb modelljei a cigányok.<sup>32</sup> A plein air festésmódnak a 19. század második felében sok más festő híve is volt Magyarországon, így a „magyar impresszionizmus atyjának” tartott Szinyei Merse Pál,<sup>33</sup> vagy egy-egy képén a magyar Stimmungsimpressionismus legnagyobb magányos mestere, Mednyánszky.<sup>34</sup> Az ő művészetük szerencsétlen módon sokáig nem vált eléggé ismertté ahhoz, hogy lényegesen befolyásolja a fiatal festők stílusát vagy a közönség ízlését.

1896-ban az ún. honfoglalás 1000. évfordulóját ünneplő országban Budapesten az Országos kiállításon a szervezők – elsősorban a történeti pavilonban – igen sok képzőművészeti alkotással kísérelték bemutatni az ország múltját, kultúráját. A kiállítást a húszmillió lakos közül egymillióan nézték meg, így a Millennium nemcsak a történeti szemlélet megszilárdításához járult hozzá, hanem egyben felhívta a figyelmet a vizualitás óriási lehetőségeire a kultúrában, és a közönség széles rétegeit tette érzékennyé a képek érzéki kultúrája iránt is.<sup>35</sup>

## Hollósy Simon szerepe

Nagybánya előzményei és eseménytörténete részben megvilágítják az egyes mesterek stílusorientációját és esztétikai eszményeit, de mint minden művészcsoporthoz, közöttük is rendkívül eltérő lelki és művészi alkatú festők voltak akiknek a stílusa, és témaválasztása a közös élmények, rokon művészeti ideálok ellenére egyéni maradt. Mindük részben müncheni tanultságú festő volt, és az egy Ferenczy Károlyt kivéve Hollósy Simon müncheni festőiskolájában is tanultak több-kevesebb ideig.

Hollósy azok közé a karizmatikus egyéniségek közé tartozott, akiknek a személyes varázsa rajongók és csodálók holdudvarát vonja köréjük, és az utókor nehezen tudja rekonstruálni lenyűgöző hatásuk titkát. A mindössze huszonkilenc éves mester 1886-ban már elég érettnek érezte magát művészileg ahhoz, hogy magán festőiskolát nyisson Münchenben, ahol a tanulókat az akadémiai felvételre készítette elő. A kortársak visszaemlékezései szerint zseniális és sikeres tanár volt, akiért nemcsak rajongtak a tanítványai, de pedagógusi módszerét az akadémia is elismerte: iskolájának abszolválása belépőt jelentett az akadémiai továbbtanulásra. Hollósy néhány leibl-i finomságú, lírai, naturalista portré mellett továbbra is paraszti zsánereket festett, kis méretben (pl. *Ivóban* 1887, *Két tűz között* 1889, *Az ország bajai* 1893) A tanítás robotja mellett hírhedt bohém életmódja sem tette lehetővé, hogy sokat fessen. A müncheni magyar kolónia középpontja volt, aki éjszakákat mulatott át tanítványaival, arról filozofálva, amit csak hallomásból ismert (Nietzsche vagy Zola munkái) avagy búsongva a magyar történelem múlt tragédiái fölött. Csupa tűz, szenvedély és emóció volt, de ezeket az érzelmeket ritkán tudta képpé transzponálni. Rapszodikus alkattából fakadt később emberi-művészi kudarc, amikor az addig csak műteremben festő művész kint a szabad ég alatt nem volt képes megoldani az új festői feladatot, hitelesen visszaadni a fény játékát, mert ahhoz szívós kitartás, diszciplína és igen sok munka kellett volna. Ő csak az ihlet, az inspiráció pillanatait tartotta alkalmasnak egy mű létrehozására. Egyre nehezebben, egyre gyötrelmesebben alkotott, és miután szakított Nagybányán maradt pályatársaival, kisodródott a magyar festészet főáramából.

Az 1896-os első Nagybányai nyár termése Hollósynál még rendkívül ígéretes volt, habár a Millenniumra megrendelt történelmi képet nem festette meg. Nagyszerű illusztrációkat készít viszont Kiss József, A Hét c. folyóirat költő-szerkesztőjének készülő verseskötetéhez, ami a modern magyar irodalom és a modern magyar festők jelképes szövetségének mintegy pecsétje lesz.<sup>36</sup> (A kapcsolatot A Hét és a nagybányaiak között az eredetileg müncheni festő barátból művészeti kritikussá lett Lyka Károly teremtette meg, aki a modern magyar művészet népszerűsítésében és elfogadtatásában ugyanazt a szerepet töltötte be, mint a magyar származású, de bécsivé lett, „Eingewienert” Hevesi a Secession diadalra juttatásában.)

Hollósy részben szimbolista jellegű képi megoldásokhoz nyúl a versek illusztrálásánál, részben expresszív drámaiságú kompozíciókat teremt, pl. A *Tüzek* című vershez, mely már előlegezi a következő esztendők befejezetlenül maradt főművének, a *Rákóczi-induló*-nak a szellemét. Hollósy, aki örmény családból származott, szenvedélyes magyar hazafi volt, és ezzel a témaválasztással megingathatatlan ellenzékiisége, Habsburg-ellenessége mellett tett tanúbizonyságot. A kevés számú portrékból, derűs paraszti életképekből és tájképekből álló életművön belül csak két történelmi képről tudunk; egyik a bravúros atmoszférikus hatásokkal megfestett kisméretű *Zrínyi kirohanása* (1896 körül), a másik a vázlatban maradt *Rákóczi induló*, 1899. melyhez rengeteg vázlatot készített. Ez az utóbbi még vázlatában is zseniális megoldású kompozíció, a magyar történelmi festészet befejezetlen hattyúdala lett; akárcsak Liszt kései Haláltánca, ez is egy új művészi stílust előlegez.

Poros falusi úton, ellenfényben özönlik a nép szembe a nézővel úgy, hogy szinte elsodorja. A „vidéki Magyarország” plebejus lázadásának látomása ez, ahol a falu szegénysége, toprongyos, elhanyagolt gyerekek, suhancok, egy ősz hajú agg honvéd, parasztasszony és földmunkás és sok-sok ember (akinek az arcát a porfelhőben kivenni már nem lehet,) indul meg Rákóczi hívására a harcba, a nemzeti függetlenségért. Hollósy monográfusa, Németh Lajos szerint Kiss József *Tüzek* című, forradalmi felkelés látomását evokáló verse ihlette a képet.<sup>37</sup> A témával való küzdelem éveit Hollósy fokozatos Nagybányán belüli elmagányosodásának, megkeseredésének esztendői. Az elfojtott indulatok, a harag és csalódottság szenvedélyes impulzusai mintha ott rezegnének a kusza ecsetvonásokban; az igazságtalannak, embertelennek érzett világgal szembeni egyéni lázadás dinamikája feszíti a képet, tördeli, porlasztja szét a színeket. Hollósy marginális, bohém helyzetének tudatában mindig is a plebejus kitaszítottak oldalán levőnek érezte magát. Így természetesen adódott nála nemcsak a Rákóczi téma politikai felvállalása, (mely még a millenniumi esztendőkből is tabu-témának számított) hanem az elesésre, mártíromságra ítéltetett lázadó sorsának belülről történt, lelki megélése. Társadalmilag is radikalizálta a Rákóczi felkelés képét, kizárólagosan a szegény nép forradalmi lázadását festette meg ebben az egyszeri, kivételes expresszív plein air látomásban.

Hollósy 1900 körül festett művei valószínűleg ismertek voltak Richard Gerstl előtt, aki az eddig ismert gyér adatok alapján, 1900-ban és 1901-ben Hollósy iskolájában Nagybányán töltötte a nyarakat.<sup>38</sup> Ezt a kapcsolatot sem a bécsi, sem a magyar kutatás nem dolgozta még fel. Gerstl naplói, feljegyzései számunkra még ismeretlenek, de ha a Rákóczi indulóhoz készült néhány vázlat, pl. a *Falu bolondja* kompozícióját, színkezelését nézzük, számos olyan karakterisztikumot fedezhetünk fel, mely rokon néhány későbbi Gerstl-portré festői megoldásával. Az alakok nyugtalanítóan különös aurája pl. „Mögöttem semmi, előttem semmi, 1896 c. képen, az úzótt lélek riadt tekintete egy-egy vázlaton, mintha a Gerst képek arcait előlegeznék. Mindezt

csak a formai hasonlóságok szintjén maradvá állapítjuk meg, amíg új, konkrét adatok a két festő kapcsolatáról nem bukkannak elő, mindez akár véletlen egybeesés is lehet, de lehet híd is két túlérzékeny művész között. Hollósnak és a későbbi ún. Nagybányai Szabadiskolának egyébként nemzetközi híre volt. A sok külföldi diák közül a kutatás keveseknek dolgozta fel az életművét, így még feltáratlan a szabadiskola osztrák kapcsolatköre.<sup>39</sup>

### *A par excellence „nagybányai stílus” megszületése*

Ha kívülről próbáljuk szemlélni a nagybányai festőkolónia első nemzedékének, Ferenczy Károlynak, Réti Istvánnak és Thormának, Iványi-Grünwaldnak a teljesítményét, és a ma használt nemzetközi terminológia szerint besorolni, akkor a plein air gyakorlat hangsúlyozása mellett sem használhatjuk többé a klasszikus értelemben vett impresszionizmus stíluskategóriáját művészetükre. Más stíluseszmények hívei voltak 1896 táján a vezető nagybányai mesterek. Többségük ideálja a naturalizmus egyik sajátos, hiteles lélektani ábrázolásra törekvő változata volt, mely elvetette az akadémikus realizmus színvilágát, helyette – Bastien-Lepage stílusához hasonlóan – az egyenletes borús ég alatti megvilágítást használta előszeretettel, gyöngyházfényű szürkék, tompa zöldek és barnák tónusaiból alakította ki színvilágát és tiszta festőiségre törekedett. A látvány minél hívebb és pontosabb, saját szavaikkal „naturalistább” visszaadására törekedtek, de nem az optikai színelemzések és az impresszionista színfelbontás gyakorlatának az alapján, hanem az összefogott, valórös, gyakran a komplementer színek hatására épülő, pasztózan anyagszerű foltfestés útján. Még a naturalizmus kategóriáját sem lehet módosítások nélkül alkalmazni az első generáció mestereinek képeire, hiszen számtalan szál fűzi őket a szimbolizmushoz, téma és színviláguk pedig líraian átesztétizált, mentes minden nyerseségtől, földhözragadt prózaiságtól. Hogy mennyire érzékenyen reagáltak a nyugtalan századvég világnézeti válságának szinte minden aspektusára, azt témaválasztásaik sokrétűsége is bizonyítja. Nemcsak újszemléletű és minden hamis pátozstól mentes történeti festészetet igyekeztek teremteni (Hollósy, Thorma, Réti), de megkísérelték a vallásos festészet hagyományos témáit is – a modern ember világképével összeegyeztetve, örök emberi üzenetét megőrizve – metafizikai dimenziókat is sejtető új kompozíciókkal és felfogásban modernizálni (Thorma, Réti, Ferenczy). Természetesen ezek az intellektuálisan hihetetlenül igényes, vizuálisan szinte megoldhatatlan feladatok többnyire kudarcba fulladtak, de néhány kivételes remekműben sikerült a valóság érzéki látványát úgy megfesteni, hogy a hagyományos téma (pl. Ferenczy *Három királyok* c. képe) valóban metafizikai magasságokba szárnyal, és misztikumká lényegül.<sup>40</sup>

Az első nagybányai festőnemzedék vezető mestereit nem lehet egydimenziós tájkép és látványfestőkké minősíteni. Életműveik egyenként és a

csoport összetevékenységet illetően is éppen olyan sokrétű és széles téma-skálán mozognak, mint a bécsi Secession első generációi. (Portrék, tájképek, interieurök, csendéletek, vallásos és történelmi kompozíciók). Mint minden művészcsoportban, itt is kiemelkedik a generációból egy olyan alkotó, akinek a művei már-már emblematikusan összesűríti a többiek törekvéseinek eszenciáját, és művészileg-festőileg a leghitelesebben képviselik azt a művek sorából kiformalódó világ- és emberképet, mely aztán az idő távolából a kor intellektuális és érzelmi vezérmotívumának tűnik, és dominálja az utókornak az egész csoport munkásságáról alkotott képét. Ilyen domináns egyéniség volt Bécsben Klimt, és lett Nagybányán Hollós helyett Ferenczy Károly.<sup>41</sup>

Különös módon a kortárs modern lengyel festészet párhuzamos művészi megújulásának két vezéralakja is volt, Malczewski és Wyspiański, de ketjük közül személyiségének összetettségénél és művészi sokoldalúságánál fogva az ifjabb Wyspiański, a drámaíró színapdtervező festő lett a krakkói művészvilág igazi vezéregyénisége.<sup>42</sup>

Prágában bonyolultabb volt az összkép. Az igen fejlett és több évtizedes hagyományra visszatekintő művészetkritika jelentős helyi nagyságokat nevelt fel. A Mánes nevét viselő modern cseh művészeti együletben sok festőtehetség gyülekezett, de ők is igen eltérő stílusokat képviseltek, (Svabinsky, Slaviček, Hudeček, Preissig), és viszonylag homogén stílári vonulatot képviselő csapattá egyikük sem tudta összekovácsolni a társulatot.<sup>43</sup>

Van-e valami művészi vagy szemléleti rokonság Klimt és Ferenczy, e két emberileg olyannyira különböző, de egyaránt karizmatikus mester között?

A bécsi Secession alapító tagjai közül 1897–1901 között azoknak a képeivel rokon a nagybányaiak, közülük is elsősorban Ferenczy ekkori természetfelfogása, akik számára a táj hangulat volt. Az 1900 körüli bécsi *Stimmungslandschaft* remekei, mint pl. Carl Moll *Alkony* 1900 c. képe vagy Josef Engelhart néhány víztükrőről festett képe, melyen dús növényzettel benőtt, néptelen patakpartok, tavak csillognak, sőt, Klimt legelső Attersee-i nyaralásai alatt festett „tükrözés”-képei is a természet titokzatos, misztikus arcát fürkészik, akárcsak magyar kollégájuk. De még ebben a témakörben is hamarosan megmutatkozik az az eltérő szemlélet, mely más-más irányba sodorja tovább az egyes életműveket. Míg pl. Ferenczy az ember és a természet közötti viszonyra koncentrál, és számára a természet és az ember csak egymásra vonatkoztatva alkothat egységet, és valósíthatja meg a panteisztikus világ harmóniáját, addig az osztrákok dualista módon szétválasztják őket. Vagy „tisztá”, ember nélküli tájat, természetet festenek, (pl. Klimt erdő- vagy kert-képei) vagy az embert, de őt a természettől izoláltan, urbánus környezetben. Ez a különös bécsi formula akár a modern városi embernek – minden sóvárgása ellenére – a természettől való elidegenedtségét is szimbolizálhatja. Az urbánus művész a modern ember spon-tán közegének a szobabelsőt látja, miközben a természet, vagy a legtöbbször megfestett, átesztétizált változata, a park – mely maga is már műalkotás –



a látogatók nélkül is tökéletes. (pl. Carl Moll képei a bécsi parkokról) Klimt még tovább lép: szinte úgy vizsgálja a természeti látvány egy-egy kivágatát, mint egy modern biológus: szabályos, négyzetbe fogott metszetként, amit mikroszkóp alatt fog analizálni. Erdő- és kert-képeinek főszereplője a dús növényi vegetáció, ami önmagában zárt világ, öntörvényű rendszer, amiből szinte nem is hiányzik az ember, aki csak megbontaná e tökéletes mikrouniverzum harmóniáját.

Az egy időben született osztrák és magyar interieur képek között is lényeges szemléleti különbségek vannak. Carl Moll színgazdag, derűs képei a Hohe Warten épült otthonáról dekoratív képek, ahol a családtagok alakjai dekoratív, látványkiegészítő elemként illeszkednek be a kompozíciók választékosan esztétikus összképébe. (*Interieur* 1903, *Lakószobám* 1903.) Réti interieurjeiben az esetleges lakberendezés teljesen másodlagos, a kép lényege a családtagok pillanatnyi lélekállapotának a megörökítése. Réti számára az emberi lélek hangulatai a lényegesek. Anélkül, hogy végső konzekvenciákat próbálnánk levonni a képtípusok osztrák és magyar felfogása közötti különbség lényegéről, egy momentum alapvetőnek látszik: míg Bécsben az újfajta esztétikum megteremtése a fő cél, és a művészet lesz az emberi létezés legfőbb egzisztenciális értéke, (Beethoven–Ausstellung) addig a nagybányaiaknál ember és természet misztikus egységének szolgálata a művészet által. Ennek a harmóniának a misztériumát igyekszik Ferenczy megragadni formailag-érzelmileg a lehető leghitelesebben. Míg Klimt az emberiség eszményeinek a modern festője a fakultás képeken, addig a magyarok az ember, az egyes emberi lélek és a természet kapcsolatát próbálják újonnan, modernül értelmezni. Egy aspektus azonban mindvégig hiányzott a nagybányaiak művészetéből: az erotikum kultusza, a testiség, a szexualitás nyílt ünneplése. Szokatlanul szemérmes volt a festészetük; viszonylag igen kevés aktképet festettek, és ha igen, akkor is kerülték a nyílt érzékiségnek még a gyanúját is (pl. Ferenczy). Ebből a szempontból pl. Ferenczy festészete Klimt művészetének tematikailag szinte az ellentétét alkotja. Minden bizonnyal az egyéni alkat és hajlam a döntő, bár a tágabb és szűkebb közösség tabu-rendszere, meg az akt-modellek hiánya<sup>44</sup> is okozhatta azt a jelenséget, hogy az erotikumtól fűtött századfordulón Nagybánya festészetéből egészen a 10-es évekig valamiképpen kimaradt az erotikum.

A nagybányaiak kezdeti stiláris és tematikai pluralitása éppen a 90-es évek Münchenének rendkívül sokféle stílust és szemléletet felmutató festészeti panorámája felől érthető meg a legjobban. Amit Hevesi 1894-ben a müncheni szecessziósokról írt, azt szinte változtatás nélkül el lehet mondani a nagybányaiak első generációjáról is: „Mindent összevetve modernnek akartak lenni. Ez a mélyértelműnek tűnő szó végeredményében semmi mást nem jelent, mint azt a törekvést, hogy a művészetet újra közvetlen érintkezésbe hozzák az élettel, hogy ne áldozzák fel a művészetet iskolásan az életnek, hanem hagyják abból tapasztalatilag kibontakozni. Modernnek



10. Carl Moll: Lakószobám,  
1903.



11. Réti István: Interieur, 1909.

lenni tehát újfent a természethez való visszatérést jelenti, mint ahogy így volt minden más utánzó művészi korszak után. Ennek során természetesen túlzásba is estek egyesek, az ultrák Zola-i festészetükkel naturalistákká lettek a naturánál. A visszahatás nem maradhatott el, bekövetkezett annak éteri, szimbolista ellentéte.<sup>45</sup> Dióhéjban és lényeglátóan így látta Hevesi a 90-es éveket végigkísérletező modernnek belső fejlődését, útját a naturalizmustól egy újfajta, modern idealizmusba. Nagybányáról szólva a korábbinál sokkal inkább kell hangsúlyozni egy-két német festő, így Liebermann, Trübner vagy Fritz von Uhde inspiráló szerepét, mely a korábbi szakirodalom francia-centrikussága miatt háttérbe szorult.<sup>46</sup> Mindazonáltal a magyar mesterek ihletőikhez képest is mások, szuverénül egyéniek és félreismerhetetlenül modernnek, egyben magyarok kívántak lenni. A 90-es évek első fele tele van a fiatal magyar mesterek keze alól kikerülő, magányos modern remekművekkel, melyeknek alig, vagy csak jóval később lett valódi folytatásuk. (pl. Thorma János: *Bilcz Irén képmása* 1892, vagy Réti István korai főműve, a *Bohémek karácsonya idegenben*. 1893.) A stiláris és szellemi áttöréshez össze kellett fogni; legelőbb haza kellett telepedniük ahhoz, hogy meg tudják nyerni a modern festészetnek a magyar közönséget.

### *Táj és lélek*

Réti és Thorma valójában lelkük szerint nem tájképfestők voltak, őket mindig is a figurativitás érdekelte. Vidéki polgári családból származtak, és akárcsak mesterüknél, Hollóssynál, az ellenzéki politikai érzelem, a Kossuth rajongás áthatotta gondolkodásmódjukat. Thorma János<sup>47</sup> volt a nagybányai festészet „legarchaikusabb” jelensége; szíve szerint még történeti festő, aki egy-két korai munkájától eltekintve egy életen át szinte megoldhatatlan, kissé idejétmúlt feladatokkal küzdött. Ragaszkodva a maximális történeti hűséghez, először a közelmúlt magyar történelmének megrázó tragédiáját, a honvédtábornokok aradi kivégzését festette meg (ezt még 1896 előtt mintegy millenniumi képnek szánva, életnagyságú alakokkal naturalista felfogásban.) Éppen mert a Ferenc József-i korszak legszigorúbban került, legkínosabb tabu-témáját festette meg, képe nem kaphatott kellő publicitást. Thorma ezután évtizedeken át a múlt fénylő, dicsőséges pillanatát, az 1848-as pesti forradalom első óráit próbálta megjeleníteni (*Talpra magyar*), de elvérzett ezeken az idejétmúlt feladatokon. Néhány remekbe sikerült merészen modern felfogású korai portréján (*Bilcz Irén* 1892) kívül különösen kvalitásosak az 1903–05 körül született, a vidéki nép életéből vett jeleneteket megörökítő kompozíciók. Erőteljes színességükkel és expresszív érzelmi töltésükkel egyéni vonulatot jelentenek a nagybányai piktúrán belül. (pl. *Október elsején* 1903, *Kártyázók*, 1904.)

Thorma, aki 1902-től a Szabadiskolában tanított, elméletileg is igen képzett festő-tanár volt. Az oktatás energiája nagy részét teljesen lekötötte,

annál is inkább, mert fokozatosan egyre több feladat hárult rá. Miután Ferenczy 1906-ban Budapestre, Iványi 1909-ben Kecskemétre ment tanítani, és 1913-ban még Réti is Pestre ment, Thorma maradt a kolónia legjelentősebb személyisége, a Szabadiskola legkarizmatikusabb és lelkiismeretesebb tanára. Ő volt az egyetlen az alapítók közül, aki haláláig hű maradt Nagybányához, és a Szabadiskolát azután is tovább vezette, mikor az első világháború után Nagybánya Romániához került.

Réti Istvánnak különleges szerep jutott Nagybánya történetében. Ő lett a kolónia, majd a későbbi szabadiskola történetének a krónikása, a művészi kezdetek szemtanúja és a „nagybányaiság” négy évtizeddel később formába öntött esztétikájának végső megfogalmazója.<sup>48</sup> Tőle tudjuk a legtöbb tény, az ő szemével nézte sokáig az utókor a barátokat és a művészi ellenfeleket is, és az ő személyes értékrendje is alakította azt a Nagybánya-képet és művészi szellemet, mely hamarosan kánonná vált a magyar festészetben. Az ő életműve sem nagy, akárcsak Thormaé, pedig hosszú életű volt.<sup>49</sup> Nemcsak tépelődő, intellektuális művészi alkata, a magára vállalt évtizedeken át folytatott tanítás miatt is keveset festett, és képeit hosszan csiszolta, javíttatta. Ez a nagyon jó megfigyelő különös gyengédségű portrékat festett, és nagyméretű kompozícióiban is akkor remekelt igazán, amikor a lélek gyöttrődését, szenvedéseit ábrázolta.

Réti sokáig nem nőtt meg, magányos maradt, talán éppen mert rendkívül erősen kötődött az édesanyjához. Művészi és intellektuális fejlődésének megkapó dokumentumai a tanulóévei alatt özvegy édesanyjához írott levelei, melyek nemcsak fiúi kötelességtudattal számolnak be a mindennapokról, művészi élményeiről, hanem minden sorukból árad az őszinte tisztelet, és nem ritkán a honvágy, hogy újra Nagybányán lehessen a szülői házban. Korai remekműve, a *Bohéme karácsonya idegenben* (1893) is a honvágytól gyötört fiatal festő szemérmes vallomása, mely a hangulatát illetve méltó párja Csók lámpafényes képének, az *Árvák*-nak. Nagybányára való visszatelepődése után Réti többször is megfestette anyja arcképét, és egy sor olyan interieurt, melyen édesanyját annak nővérével, a szintén nagyon szeretett nagynénjével együtt ábrázolja. Réti ezek a zsánerportrék az öregség ábrázolásának utolérhetetlen nagymesterévé teszik. Úgyszólván mindegyik ilyen munkája remekmű; az *Öregasszonyok* 1900, a *Kenyérszelő* 1906 és az ún. *Interieur I–III*. 1909–12. sorozata. Minden tárgyilagosságuk és kendőzetlen őszinteségük ellenére annyi gyengédséggel és megértő emberséggel tudta megfesteni az öregség egyre megrázóbb stádiumait, mint kortársai közül kevesen, honfitársai közül pl. egyedül csak Rippl-Rónai. Az 1900-as *Öregasszonyok* akár az „Uzsonna” címet is viselhetné, finom derűvel jeleníti meg az öreg hölgyek meghitt együttlétét. A kép hűen ragaszkodik a szobabelső pontos regisztrálásához, melynek három nemzedék óta koptatott biedermeier bútoraira fényes foltokat vetít a beeső napsugár. Édesanyja háttal ül az ablaknak, profilban ábrázolt, elnehezült alakja a kép tengelyében van. Festői szempontból a kompozíció merészen aszimmetri-

kus színkontrasztok, fehérek és feketék rafinált egyensúlyára épül, s hogy nem billen meg a kép harmóniája, az talán annak a megkapó hangulatnak köszönhető, ami az édesanya még mindig akkurátus aktivitást sugárzó alakjából árad; a teáscsésze kavargatása közben mintha egy pillanatra elmerengene, gondolatai minden bizonynyal a múltba szállnak. A mozdulat, a tartás hitelessége kézzelfogható, valódisága annyira lenyűgöző, hogy óhatatlanul a hatása alá kerül a néző. Ha ezt a képet összevetjük pl. Carl Moll feleségéről festett képével, azonnal szembeötlik, hogy a bécsi mestert nem az ábrázolt személy lélekállapota érdekelte elsősorban, hanem a szoba – egyébként Josef Hoffmann frissen elkészült stílussteremtő szecessziós remeke – a „design” esztétikuma.

A majd tíz évvel később festett képén, a szemérmes visszafogottsággal *Interieur*-nek elkeresztelt képen (1909) Réti újra édesanyját és idős nénjét festette meg. Itt újfent nem a bravúros virtuozitással megjelenített szoba a főszereplő, hanem a két öreg hölgy, akik karosszékekben ülve a meghitt szoba mélyéből tekintenek ki az ablakból látható külvilágra. A bent és kint, a napfénnel teli, a számukra már-már elérhetetlen külvilág, amitől elzárja őket a betegség, a mozgásképtelenség. A borongós, mély árnyakkal teli a szobába zártság látványbeli és lelki ellenpontjára épül a kompozíció. Rokon ez a kép Rippl-Rónaival (*Amikor az ember már csak az emlékeiből él*). (1904) Réti aszkétikus, rejtőzködő címadása ellenére ebben a képben több a szomorúság, mi több, a drámaiság, mint Rippl-Rónai egyébként szintén gyengéd, lírai, édesanyjáról festett képén. A két különböző karakterű idős hölgy virtuóz portréja megragadó, de egyben torokszorító elégiája az öregségnek. Itt nem a múlt emlékeit felidéző lélek megbékélő csendes búcsúja a világtól, amire az ember ráérez, hanem a rezignáció szemérmes, de mélyen szomorú érzése ragad meg. Szinte látni, amint a test romlása megbéklyózza a lelket és leszűkíti életét, kizárja a világból. Az emberi lélek, az emberi sors maradt Réti számára még 1909-ben is festészetének alaptémája.

Réti nagybányai korszakának 1899-ben született főműve a *Honvédtemetés* volt, melyen a késő őszi, ködös alkonyatban megvénült öreg honvédek kísérik egy társukat utolsó útjára. A kép elégikus hangulata, az egyéni életek együttes sorsszerűsége az 1848-as generáció szívbemarkoló búcsúztatójává avatja a képet.

Réti 1913-ban kapott meghívást, hogy a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanítson. Ekkor hagyta ott Nagybányát, és ettől fogva még kevesebb ideje maradt a festésre. Az, hogy a természetcentrikus kolorisztikus naturalizmus szenzuális foltfestése oly sokáig élt tovább a magyar művész gyakorlatban, neki is köszönhető.

Iványi Grünwald Béla,<sup>50</sup> a kolónia talán legkönnyedebb szemléletű egyénisége volt, aki szívesen próbált ki minden stílusváltozatot, és behízelve virtuóz képeket festett mind a kolorisztikus naturalizmus, mind a már-már impresszionisztikusan aprózó ecsetjárású „Freimalerei” vagy a Jugendstil-lel kacérkodó, hullámos vonalvezetésű plakatív dekorativitás stílusá-

ban. Ő volt a legnyitottabb a fiatal nemzedék stílusforradalmával szemben is, így érthető, hogy szívesen ment el 1909-ben a fiatalok egy csoportjával Kecskemétre, egy új, Jugendstil szellemű művésztelepet alapítani és vezetni.<sup>51</sup> Hiányzott belőle a misztikára való hajlam és a teoretikus véna. Helyette munkásságát a nagybányaiak között a legváltozatosabb stíluspluralitás jellemzi. Legsikerültebb képeiből felhőtlen életöröm és derű árad. (pl. *Három királyok* 1901, *A ruhaszárítás* 1902, *A lugasban* 1900).

### *Ferenczy Károly, „primus inter pares”*

Ferenczy már 1893-ban Münchenben stílust váltott. Megelégette a Bastien-Lepage-i ezüstsürke palettát és kivonult az árnyas, Garmisch-i kertbe, (ahová a családjával költözött,) és a sűrű lombok olvadóan puha háttére előtt megfestette első *Őnarckép*-ét, (1893) eljövendő új stílusának első hírnökét. Szinte jelképes ez a mű: a komoly, fürkésző, érzékeny férfiarc háttére a kert, a humanizált természet egy esztétizált darabja, ahol otthon van a lélek. Még ugyanabban az évben született a kép párdarabja, a *Madárdal*, (1893) melyen a várandós fiatal nő a homályosan derengő zöld erdő mélyén egy madár dalára figyel. Ezeken a képeken talált rá Ferenczy életműve vezérmotívumára, ember és természet harmonikus együttlétére, lelki ösztartozására.

A három müncheni esztendő alatt szilárdult meg művészi világképe, és ekkor égtek bele a lelkébe végleg azok az esztétikai-etikai ideálok, melyek ettől kezdve belülről fogják irányítani művészetét. A kitartó müncheni kísérletezéseknek a gyümölcse Nagybányán érett be. Ferenczy Nagybányai évei több alkotóperiódusra tagozódnak. A letelepedést követő első munkák nála is rajzok voltak, azok az illusztrációk, melyeket Kiss József verseihez készített. Ekkorra, 1896 körülre tehető az az igen kevés mű, melyen a Jugendstil formavilága is megérintette. Hogy milyen bravúrosan tudta a hajlékony vonalakkal is kifejezni a lélek apró moccanásait, azt ezek az illusztrációk tanúsítják. Az egyik leglíraibb lap a *Nápolyi emlék*, melynek szemérmes, visszafogott melankóliája költőibb, mint maga a vers. A személyes emlék hitele (a festő ott kezdte meg első művészi stúdiumait) hatja át a kompozíciót. A nézőnek hátat fordító férfi oly odaadóan csodálja az előtte kitérülő tájat, mintha máris el kéne szakadnia tőle. Az álmok sóvárgásával és a búcsúzás melankóliájával van tele minden lágyívú forma, s puha vonal. Hiszen még egy táj is annyira fájoan szép tud lenni, hogy látványával nem tud betelni a lélek, megállítaná a pillanatot, de hiába. A látvány érzéki gyönyörének emléke és az élmény mulandósága miatt érzett melankólia lebeg ebben a képben.

Az első nagybányai esztendők 1896 és 1901 között Ferenczy első nagy stíluskorszakát jelentik. Nemhiába írta röviddel odaérkezése után e sorokat: „A táj biblikusan monumentális”; őt ez a vidék monumentális vallási



kompozíciók megfestésére ihlette, annak ellenére, hogy nem tartotta magát vallásos embernek. Ekkor születtek *A hegyi beszéd*, (1896), a *Józsefet eladják testvérei*, (1900) *A három királyok*, (1899) és az *Ábrahám áldozata* (1901). Ezeket a főműveket olyan világi témájú kompozíciók kísérik, melyek a nagybányai táj és fények fokozatos meghódításának megannyi lépcsőfokai. (pl. a *Hazatérő favágók*, vagy az *Esti táj lovakkal* (1899) ), vagy a periódus záróakkordja, a hitvallás: *A festő és modellje*. 1901. Műterme ekkoriban elsősorban az erdő, annak is a legárnyasabb zugai, ahová csak ritkán hatol be a napsugár. Ezek a képek nem fényesek még, de az árnyaik lélekkel és belső fénnel telítettek, érzelmektől áthatottak, mélyen emberiek. 1902 után, második nagybányai stíluskorszakában felragyog a napfény Ferenczy képein, beköszönt a nyár a vásznanon, megszületnek azok a főművek, melyek egy békés aranykor derűjét sugározzák; a *Nyár*, 1902, *A festőnő*, 1903, a *Napos délelőtt*, 1905 a *Majális*, 1906, és közöttük a talán legtökéletesebb remekmű, az *Október*, 1903.

Ez az a korszak, melynek alapján festészetét oly sokszor nevezik impresszionistának, pedig festői módszere, színkezelése és ecsettechnikája soha nem volt impresszionista. Sokkal szuverénabb alkotó volt annál, sem hogy utánózni igyekezett volna a franciákat. Keresve sem lehet tömörebb, jobb elemzést találni ekkori stílusára, mint ahogy ő határozta meg az 1903 telén rendezett budapesti gyűjteményes kiállításának egyoldalas előszavában; „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon.” Nagy, puha színfelületekben komponál, de színei mindig a látvány valóságához kötődnek. Bár ő maga látványfestőnek tartotta magát, semmi többnek, és igyekezett minden „irodalmiasságot” kiküszöbölni képeiből, azoknak mégis, még így is van „témájuk” ; a derűs létezés mindennapi csodái, amiket csak a természet és a bölcsen tartalmas, tevékeny élet nyújt az embernek. A fürdés a hűs, nyári pataokban, az olvasás egy napos délelőtt, vagy a gyümölcs és avarillattal teli őszi kertben, bágyadt napfényben, mint az *Október*-en. Ebben, de csak ebben, a *jois de vivre* őszinte ünneplésében hasonlítható egy két impresszionistához. Csak az attitűd, az életszeretet rokon, de nem a formai megoldás. A kép már szerepelt az 1903 telén Budapesten megrendezett gyűjteményes kiállításon, mely meghozta végre Ferenczy számára a közönségsikert, és indirekten a nagybányai festészet elfogadását jelentette. Ami hét esztendőn keresztül nem sikerült, most megvalósult, a modern festészet végre Magyarországon is felkeltette az emberek figyelmét, és kezdték megszeretni. Ezután a kiállítás után inogni kezdtek a konzervatívok bástyái, és 1905-ben meghívták Ferenczy Károlyt Budapestre tanítani. Ezzel az állami kultúrpolitika szimbolikusan is elfogadta a nagybányaiak stílusát. Az alapító generáció még nem sejtette, hogy phyrrosi győzelmet aratott.

1905 sajátos módon, egymástól függetlenül, de cezúrárt jelent mind a bécsi festészet történetében – ahol ekkor vált ki Klimt csoportja a Secessionból – és a magyar festészetben is (ekkorra hódította meg a hivatalos művészeti élet oktatási kulcspozícióját a modern festészet első nemzedéke.)

Látszólag különböző előjelű fordulat, Bécsben kudarccal és Budapesten sikerrel, valójában azonban rejtett, de könyörtelen generációváltás. Bécsben a már korábban beérkezett és elfogadott sikeres Klimt-csoport ugyan a kevésbé sikeres művészeti átlagtehetségek nyomása alatt vonult vissza egy időre a nyilvánosságtól, de azután pár év múlva már a radikális avantgarde ún. 1905-ös nemzedékének, az ifjú bécsi expresszionistáknak adja át a vezető szerepet.<sup>52</sup>

Magyarországon Nagybányán már a következő évben megkezdődik az éppen hogy beérkezett első generációval, a „szelíd modernnek”-kel szembeni stíluslázadás; neósoknak nevezi a kritikus ifjakat a helyi hagyomány, a neoimpresszionizmus rövidítéséből kiindulva. Párizsban 1905-ben a Salon d'Automne-ban Matisse és néhány más festő képeit botrányosnak tartva visszautasította a kritika és Fauves-nek keresztelte el őket: új irányzat született. Európa-szerte színre lépett a „radikális” avantgarde.

### *A neósok palotaforradalma, a második nemzedék*

Az ifjú titánok egyik vezére, Czóbel Béla 1902 óta nyaranta Nagybányán festett a szabadiskolában, miközben 1903 telétől az év többi részét Párizsban töltötte, ahol az Académie Julian-on tanult, mint annyi más magyar festő. 1905-ben ő is kiállít három képet az Őszi Szalon tárlatán, de ennél sokkal fontosabb, hogy szinte megszületésének pillanatában a Fauves-hoz csatlakozik, és már 1906-ban az új stílusban fest, majd 1908-ban Matisse tanítványául szegődik.<sup>53</sup> Czóbel még 1906 nyarán Nagybányán megmutatta új, a naturalizmus szemléletével szakító első képeit, melyeken sötét kontúrokkal írta körül a formákat, és szokatlan, természetellenes színekkel töltötte ki a síkra redukált képteret. Még a következő években is visszatér nyaranta, és „megbolondítja” az ott festegető legifjabb nemzedéket: Czigány Dezső, Tihanyi Lajos, Perlrott Csaba Vilmos, Ziffer Sándor és Boromisza Tibor<sup>54</sup> hirtelen másképp kezdenek festeni mint addig.

Réti már 1909-ban – amikor Nagybányán egy újságcikkben visszatekint a kolónia 14 éves múltjára – regisztrálta, hogy „A francia művészet legújabb hullámcsapása, mely a Gauguin, Van Gogh, Matisse, Manguin neveit vetette fölszínre, egyszerre Nagybányán is érezhető lett. Előbb mint Magyarországon bárhol. Budapestet sem véve ki, először itt okozott kavardást a fiatal lelkekben.”<sup>55</sup>

A közvetlenül Párizsból „importált” új stílusfordulat más forrásokból is megerősítést nyert. 1906-ban egy rendkívül nagyhatású francia festészeti kiállítás vándorol végig a Monarchia három legfontosabb művészeti fővárosán, Bécsben, Budapesten és Prágában. A gazdag anyag Van Gogh, Gauguin és Cézanne képeit mutatja be. Tódul a közönség és tódul a szakma mindegyike, hogy lássa ezt a sokkolóan különleges új festészetet, és hamarosan mind a három városban új színekkel, szokatlan formákkal új szemléletű

képeket kezdenek festeni a festők. Még az idősebb nemzedék néhány érzékeny mestere (pl. Rippl-Rónai, Iványi-Grünwald) is megváltoztatja stílusát. A három városban háromféleképpen reagál a festészet a franciákra: Bécsben Van Gogh, Budapesten Gauguin, Prágában pedig Cézanne művészetének lesz legmélyebb a hatása.<sup>56</sup> Bécsben az expresszionista ifjú nemzedék, Budapesten ill. Nagybányán a „Neósok” majd a „Nyolcak”, Prágában az „Osma” csoportja és nyomukban a kubizmus fogja a radikális avantgarde művészeti forradalmát véghezvinni, megváltoztatni a festészet világképét.<sup>57</sup>

Hogy az eltérő mentalitás, a nemzeti, ill. a helyi közösségi kultúra milyen rejtett, kollektív traumái vagy vonzalmai okozták azt, hogy Bécsben, ha ugyan áttételesen is, de elsősorban Van Gogh hatott a festőkre, (pl. az ifjú Schiélére, Gerstlre), míg Budapesten az ő festészete alig hatott. A vonzások és választások titkos rugói még nem lettek kikutatva. Mindenesetre a magyaroknál Gauguin égő színei, varázslatos dekorativitása aratta a legnagyobb sikert. Mellette – a kritika által is támogatva – Cézanne művészi jelentőségét is kezdték felismerni a fiatalok, és az ő hatása a korai kubizmusból nyert impulzusokkal keveredve sajátos, egyéni formakísérletekben csapódott le. (pl. Czigány Dezső, Boromisza Tibor és Galimberti Sándor vásznain.)

A magyarországi Nyolcak csoportja már nem folytatta Nagybánya érzelmes természetkultuszát, sőt, a naturalizmus lélektani érdeklődésű intim világával élesen szembefordult. Erős, expresszív színhatásokra törekszenek, a való látványtól merészen és szabadon eltérnek, de még midig megőriznek valami robusztus dekorativitást. Néhányuk, így Czigány, Czóbel, Tihanyi megjárta Nagybányát, és éppen ott festette első képeit, melyeken először zeng fel a fauve-os hang, a harsogó színvilág, és ekkor keményednek vastag, fekete kontúrokká a tárgyak, tájak körvonalai. A téma még hagyományos – Nagybánya tájai vagy maga a város, jellegzetes házaival, templomaival –, de a látásmód már újszerű; a korábbi nemzedék sohasem festette ilyen tüzes, dekoratív színekkel, ilyen síkszerűen és kontúrosan az utcaképeket. A nézőpont is új, mintha helikopterről néznék vagy egy sportpilóta szemszögéből („aviátor”-i nézőpont) A fiatal neósok egyénenként új, szuverén, modern, valójában szorosan egyetlen másik mestert sem követő saját hangot keresnek. Így Czóbel színválasztása sohasem olyan „vad” mint a fauves-oké, pedig 1908-tól Matisse tanítványa. Perlrott Csaba Vilmos és Boromisza Tibor pedig nemcsak Gauguintól és a fauves-októl veszi át a zománcosan égő színeket, de Cézanne szerkezetességéből is merít ihletet a prizmákkal való komponálásra. Ezek a fiatalok eklektikusan válogatnak a minták között, de csak inspirációt keresnek, másolni nem akarnak.<sup>58</sup>

Az idősebb generációval való összetűzés 1911-ben már elkerülhetetlen, néhányan végképp elmennek (Czóbel, Tihanyi), mások közülük makacsul kitartanak abban a reményben, hogy hamarosan úgyis át fogják venni a vezetést a szabadiskolában is (Boromisza Tibor, Ziffer Sándor).<sup>59</sup> Nagybányából 1909 táján elágaznak az utak a magyar festészet különböző új irányzatai felé. Iványi Grünwald – az egyetlen az alapítók közül, aki a fiatalokhoz

csatlakozott – Kecskemétre távozik, hogy ott egy új szabadiskolát nyisson, ahol az iparművészetnek is helye lesz.<sup>60</sup> Többen csatlakoznak a Nyolcukhoz,<sup>61</sup> és Budapestre teszik át tevékenységük fő terét, majd a csoport széthullása után szuverén, egyéni életutat járnak be, mint pl. Tihanyi Lajos<sup>62</sup> vagy Perrott Csaba Vilmos.<sup>63</sup> Néhányan az expresszionizmus kolorisztikus tájképfestészetének helyi képviselői lesznek, mint Ziffer Sándor,<sup>64</sup> mások pedig Pesten és Párizsban festenek városképeket, mint pl. Galimberti Sándor vagy Dénes Valéria, akik a kubizmus tanulságait szenvedélyes, expresszív vonalvezetéssel egyesítik. Természetesen maradnak a naturalisztikus látványfestészetnek is hívei Nagybányán a fiatalabb generáció tagjai között is, de ők majd a századelő esztétizáló látványkultúrájának őrzői lesznek évtizedeken át.

Szinte mindegyik irányzat termett kiemelkedő művészi kvalitású képeket. (pl. Boromisza Tibor: *Nagybánya látképe* 1911, vagy Ziffer Sándor városképei) Többszörre már csak az ihlető táj és a város, a művészi absztrakció kiindulópontja a közös, a stílus, az életérzés más és más.

Nagybánya második nemzedékének stílusa még annyira sem volt egységes mint az alapító nemzedéké, de ez természetes; a huszadik századi avantgarde csoportosulásoknak legfeljebb az induláskor meghirdetett művészi manifesztuma (vagy esetleg ennél is kevesebb, mindössze az előző generációval szembeni újítás szándéka) jelenti a közös eszmei alapot, az eszmék megvalósítása mindig szigorúan egyéni. (A kortárs Die Brücke tagjainak éppúgy nem volt csoport-stílusuk, mint a Blaue Reiter-nek.)

Valami közös nevező mindennek ellenére jellemzi korai, 1906–12 közötti képeiket, ez pedig a színek heves, szenvedélyes szeretete és az a feszült érzelmi és intellektuális nyugtalanság, mely dinamizmussal tölti meg a kontúrokat, a stilizált formákat. Az új formák, az új stílus, az egyéni hang keresése közben a neósok lemondanak arról, hogy a világról alkotott szellemi-lelki összefüggéseket képbe sűrítsék. Lemondanak – legalábbis egy időre arról, hogy portréik a lélek titkait fürkésszék (mint Réti tette), s lemondanak arról, hogy minden képen újra meg újra megkíséreljék megérzéskíteni az ember és a természet testi-lelki szimbiozist (mint Ferenczy tette). Az ő generációjuk számára már csak a nyughatatlan kísérletezések gesztusa maradt, a háború felé rohanó világban.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az itt tárgyalt korszak magyar művészetéről írt átfogó jellegű könyvek, katalógusok: NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest 1968.; SZABADI Judit: *A magyar szecesszió*. Budapest 1979. SZABÓ Júlia: *A XIX. századi magyar festészet*. Budapest, 1988. *Ungarn – Avantgarde im 20 Jahrhundert*. Ausstellungskatalog (hrsg.) Peter

BAUM Linz, 1998. *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. Katalogus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995. ANDRÁSI-PATAKI-SZÜCS-ZWICKL: *Magyar művészet a XX. században*. Budapest, 1999.

<sup>2</sup> FLEISCHER Gyula: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Budapest, 1935.

- <sup>3</sup> Ungarn und die Münchener Schule. Ausstellungskatalog München, Bayerische Vereinsbank. 1995.
- <sup>4</sup> MORAVÁNSZKY Ákos: Az Osztrák–Magyar Monarchia építészete. Budapest, 1988.
- <sup>5</sup> Ld. Erről a témáról Carl E. SCHORSKE: Fin-de-Siècle Vienna. New York, 1981. HANÁK Péter: A kert és a műhely. Budapest, 1995. John LUKÁCS: Budapest. Budapest, 1988. Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Die Kultur von Budapest zwischen 1890 und 1914. in: Kreatives Milieu. Wien – München, 1993. 85–110.
- <sup>6</sup> A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX században. Katalógus. Budapest 1992. SZVOBODA Gabriella: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése. (1863–1903) Művt.Ért. 1986. 3–4. 133–172.
- <sup>7</sup> Ebből a szempontból a magyar helyzet rosszabb volt még a csehnél vagy a lengyelnél is, mert mind Prágában, mind Krakkóban voltak akadémiai rangú képzőművészeti felsőoktatási intézmények, a budapesti Mintarajziskola kiváló tanárai ellenére sem volt annak tekinthető.
- <sup>8</sup> Roman PRAHL, Lenka BYDZOVSKÁ: Freie Richtungen. Die Zeitschrift der Prager Secession und Moderne. Prag, 1993. 21.
- <sup>9</sup> Jan OSTROWSKI: Die polnische Malerei. München, 1989.
- <sup>10</sup> LYKA Károly: Magyar művészet Münchenben. Budapest, 1982. (1951)
- <sup>11</sup> Fontos inspiráló szerepet játszott a régió belül a népművészet kultusza, ami már a historizmus stílusuralmának idején is jelen van mind az építészetben, mind az iparművészetben, de még jelentősebbé válik a kilencvenes évektől kezdve, amikor az etnográfusoktól, a szaktudósoktól egy időre újra a képzőművészek kezébe kerül át a népművészeti kincs interpretációjának és népszerűsítésének a lehetősége. Tamás HOFER: Construction of the „Folk Cultural Heritage“ in Hungary and rival Versions of National Identity.
- <sup>12</sup> Michael JAKOBS: The Good and Simple Life. – Artist Colonies in Europe and America. Oxford, 1985.
- <sup>13</sup> Peter WENINGER – Peter MÜLLER: Die Schule von Plankenberg. Graz, 1991.
- <sup>14</sup> Ez a jelenség egyébként a 19. század végén a legtöbb európai nemzetnél – és nemcsak a kislepek körében – megfigyelhető, de elsősorban az iparművészetben. A francia, vagy a német iparművészeti írások éppen úgy tele vannak nacionalista ízü jelszavakkal és célkitűzésekkel mint a magyar, katalán vagy cseh szakirodalom. A különféle nemzeti kultúrpolitikák retorikája sokszor még a nagy művészeket is elragadta magával, nemcsak a kismestereket. A nemzeti partikularizmusra való törekvés úgyszólván kozmopolita jelenség volt, és nem állt semmilyen korrelációban a művészi kvalitás kérdésével.
- <sup>15</sup> Vergangene Zukunft – Tschechische Moderne 1890 bis 1918. Ausstellungskatalog. Wien, 1993. Jan OSTROWSKI: Die polnische malerei. München, 1989.
- <sup>16</sup> Ludwig HEVESI: Acht Jahre Secession. Wien, 1906. Hermann BAHR: Secession. Wien, 1900.
- <sup>17</sup> Traum und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog. Wien, 1985.
- <sup>18</sup> Giovanni Segantini egyike volt a bécsi Secession különös tisztelettel övezett példaképeinek. 1899-ben bekövetkezett korai halála után 1901-ben nagy, reprezentatív, 55 képét bemutató kiállítást rendeztek hagyatékából. Olyannyira Ausztria kultúrájához tartozónak érezték, hogy a róla írt első – rendkívül gazdagon illusztrált luxus kivitelű – monográfiát (1903) a bécsi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium finanszírozta, és szerzője egy bécsi művészetkritikus Franz SERVAES volt. L. HEVESI: Giovanni Segantini. In: HEVESI: Acht Jahre Secession. 183–186.
- <sup>19</sup> Nagybánya művészete. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1996. 578. RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Budapest, 1992.
- <sup>20</sup> GENTHON István: Az új magyar festőművészet története. Budapest, 1935.
- <sup>21</sup> Később, amikor úgy 1904–5 táján Gödöllőn kezd összeverődni egy művészeti közösség, melynek viszonylag rokonabb művészi nézetei voltak, mint a Nagybányán dolgozó festőknek, már más volt a magyar kulturális és politikai színpék, ráadásul Európa fontos művészeti centrumaiban már annyira más esztétikai eszmények vették át a szellemi vezetést, hogy egy Gesamtkunstwerk ideálom alapuló és azt többféle társadalmi utópia álmával összekapcsoló kolónia már nem lehetett alkalmas arra, hogy akár

- rövid időre is egyesíteni tudja a fiatal, kísérletező kedvű művészgeneráció legjavát.
- <sup>22</sup> Rippl-Rónai József Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1998.
- <sup>23</sup> HAULISCH Lenke: Vaszary János. Budapest, 1978.
- <sup>24</sup> A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban. 1896–1909. szerk. Timár Árpád. Miskolc, 1996.
- <sup>25</sup> Fremdenblatt Nr. 149. 2. jun. 1894. S 13.
- <sup>26</sup> Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Auftakt zur Moderne Kritik der wiener Tagespresse 1894. AHA Tom. 37. 1994–95. 237–245.
- <sup>27</sup> SZINYEI MERSE Anna: A nagybányai festészet plein air előzményei. Nagybánya – Katalógus. Budapest, 1996. 78–100.
- <sup>28</sup> FARKAS Zoltán: Csók István. Budapest, 1957.
- <sup>29</sup> Ludwig HEVESI: Moderne Malerei II. in Fremdenblatt 6.Dez.1894. Idézi: HEVESI: Acht Jahre Sezession. 528.
- <sup>30</sup> BERNÁTH Mária: Stilentendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában. Zádor Anna (szerk.) A historizmus művészete Magyarországon. Budapest, 1993. 148–176.
- <sup>31</sup> Hans AUERHAMMER, POGÁNY Ödön Gábor, BODNÁR Éva, KAPOSVÁRI Gyula: Die Szolnoker Maleserschule. Szolnok. Wien–Graz. 1975/76.
- <sup>32</sup> SINKÓ Katalin: Az Alföld és a pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. Ethnographia, 1989. (1–4) 121–154.
- <sup>33</sup> SZINYEI MERSE Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Budapest, 1990.
- <sup>34</sup> KÁLLAI Ernő: Mednyánszky művészete. Budapest, 1943. SARKANTYÚ Mihály: Mednyánszky László. Budapest 1981.
- <sup>35</sup> A „História a mi erős várunk.” A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk. Zádor Anna (szerk.) A historizmus művészete Magyarországon. Budapest, 1993. 132–147. Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Ungarns Millenniumsjahr 1896. In: Der Kampf um das Gedächtnis. Wien, Köln, Weimar. 1987. 273–293.
- <sup>36</sup> GÁBOR Zsuzsa: Illusztrációk Kiss József költeményeinek 1897-es díszkiadásához. In: Nagybánya művészete. Kat. i. m. 141–151.
- <sup>37</sup> NÉMETHI Lajos: Hollószy Simon és kora művészete. Budapest, 1956.
- <sup>38</sup> Richard Gerstl. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1993. 186. MURÁDIN Jenő: A nagybányai Hollószy-iskola névsorai. Erdélyi Múzeum, 1992, Nr. 1–4. 143.
- <sup>39</sup> SZATMÁRI Gizella: Külföldi diákok Nagybányán. Nagybánya művészete. Katalógus. i. m. 167–178.
- <sup>40</sup> SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete. 216–245.
- <sup>41</sup> BERNÁTH Mária: Nagybánya művészete. Gondolatok a Magyar Nemzeti Galéria új kiállításáról. Új Művészet, 1996. júl. 4–11.
- <sup>42</sup> J. WAŁEK: Swiat Wyspiańskiego. Warszawa, 1994. J. PUCIATA-PAWŁOWSKA: Jacek Malczewski. Wrocław, 1968.
- <sup>43</sup> Jiří KOTALÍK: Die tschechische Kunst auf dem Weg in die Moderne. In: Tschechische Kunst 1878–1914. [Katalógus.] Darmstadt, 1984–85. I. köt. 1–174.
- <sup>44</sup> ZWICKL András: Nagybánya és az aktfestészet. Nagybánya művészete. i. m. 246.
- <sup>45</sup> HEVESI: Acht Jahre Secession. i. m. 526.
- <sup>46</sup> Úttörően új ebből a szempontból is SZINYEI MERSE Anna: A nagybányai festészet plein air előzményei. Nagybánya művészete. i. m. 78–100.
- <sup>47</sup> BAY Miklós – BOROS Judith – MURÁDIN Jenő: Thorma. Budapest, 1997.
- <sup>48</sup> RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Budapest, 1994.
- <sup>49</sup> ARADI Nóra: Réti István. Budapest, 1960.
- <sup>50</sup> TELEPY Katalin: Iványi Grünwald Béla. Budapest, 1985.
- <sup>51</sup> SÜMEGI György: A kecskeméti művésztelep és alkotóház. Budapest, 1996.
- <sup>52</sup> Patrick WERKNER: Physis und Psyche. Wien, 1986. Christopher BUTLER: Early Modernism. Oxford, 1994.
- <sup>53</sup> BENEDEK Katalin: Francia hangsúlyok a Neóosok művészetében. in: Nagybánya. Nagybányai festészet a neóosok fellépésétől 1944-ig. MissionArt Galéria, Miskolc, 1992. 35–42.
- <sup>54</sup> Még nem születtek monográfiák ezekről a festőkről, csupán néhány úttörő tanulmány, melyek mind az 1992-es miskolci Nagybánya-kötetben jelentek meg. JURECSKÓ László: Boromisza Tibor Nagybányai korszaka. i. m. 105–118. MAJOROS Valéria: Tihanyi Lajos Nagybányán. 119–127. BOROS Judit: Ziffer Sándor 129–138.
- <sup>55</sup> RÉTI István: Tizennégy esztendő a nagybányai festőkolónia életéből. in: Nagybánya és vidéke, 1909. okt. 24.



- 
- <sup>56</sup> Ilona SÁRMÁNY-PARSONS: Der Einfluß der französischen Posztimpressionisten in Wien und Budapest. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1990/1991. Jg 34/35. Nr. 78/79. 61–102.
- <sup>57</sup> PASSUTH, Krisztina: Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927. Paris, 1988.
- <sup>58</sup> PASSUTH Krisztina: Neósok: kelet- és közép-európai analógiák. in: Nagybánya. Miskolc, 1992. 43–56.
- <sup>59</sup> MEZEI Ottó: Nagybánya. Budapest, é.n.
- <sup>60</sup> SÜMEGI György: Neósok a Kecskeméti Művésztelepen. in: Nagybánya. Miskolc, 1992. 57–66.
- <sup>61</sup> PASSUTH Krisztina: A nyolcak festészete. Budapest, 1967.
- <sup>62</sup> PASSUTH, Krisztina: Tihanyi. Dresden, 1977.
- <sup>63</sup> Perlrott csaba Vilmos művészete. Bornemisza Géza előszavával és Perlrott Csaba Vilmos önéletrajzával. Budapest, 1929.
- <sup>64</sup> BORGHIDA István: Ziffer Sándor. Bukarest, 1980.

Bajkay Éva

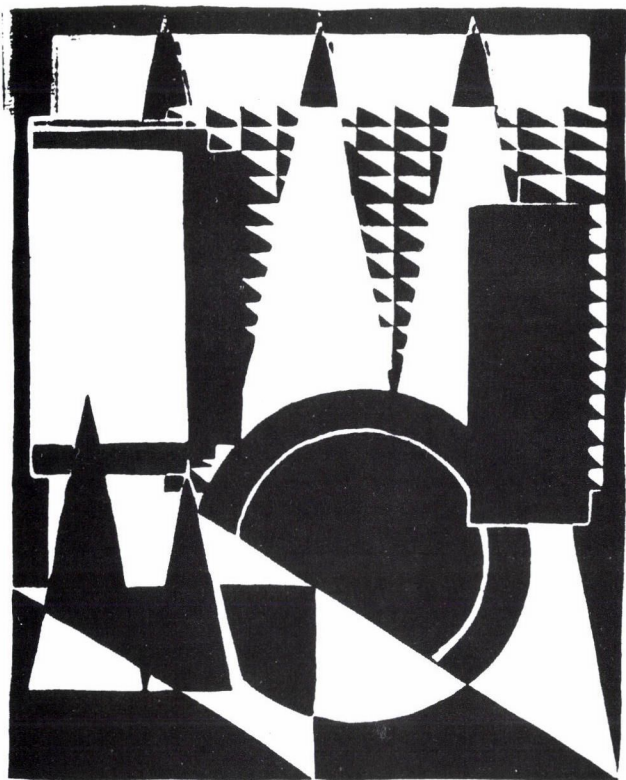
## „A MŰALKOTÁS A RENDBE SZEDETT SZÉPSÉG”

*A belgiumi és a magyar avantgárd elfelejtett kapcsolatai*

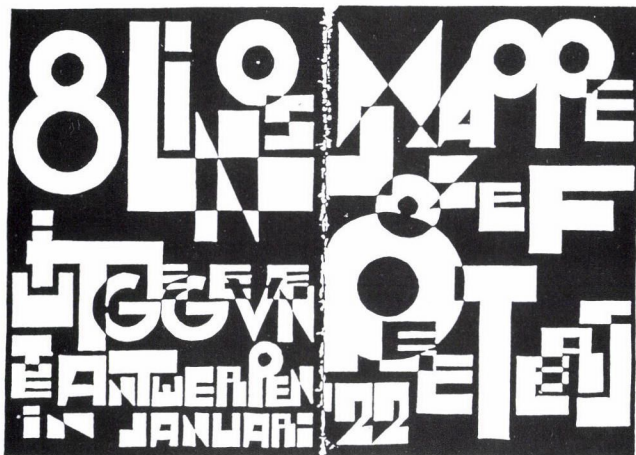
A modern magyar művészet nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódásának lehetőségei, ill. annak hiánya korszakonként és tendenciánként változott. Művészettörténetünkben e sok vitát kiváltott kérdés napjainkban további differenciálást kíván. A 20. század végén a globalizáció kihívás és az Európai Unió felé törekvésünk egyaránt aktuálissá tették a múlt eddig feltáratlan példáinak vizsgálatát az európai kapcsolatok körében. Nyilvánvalóvá vált, hogy nemcsak a preferált nagy központokhoz kötődésünkkel kell foglalkoznunk, hanem a kisebb országok művészeivel való összefogással is, legyenek azok szomszédos népek fiai, vagy távolabbiak, mint esetünkben a Benelux államok művészei. Mindkét vonatkozásban sok meglepetést hozhat még a klasszikus magyar avantgárd látszólag kimerített kutatása. Ezek során válhat igazán nyilvánvalóvá, hogy a másnemzetiségű, rokonszellemű alkotókkal való kapcsolat nem jelent internacionális beolvadást, olyannyira rettegett karaktervesztést. A közös fellépés, egymás erősítése mellett, talajt kínál az összehasonlításra, a sajátos vonások felmutatására. Ilyen megmérettetésekkel léphetünk túl a korábbi preferenciákon és juthatunk árnyalt ítéletre az avantgárd kapcsolatokban. Az eszmék, áramlatok, személyek láncolata így lesz egyre gazdagabb, és segíti internacionális központokhoz kötődés vagy nemzeti érdekű bezárkózás tűrhetetlen szélsőségeinek feloldását.

Ilyen szemmel nézzük most a németalföldi és a magyar művészet kapcsolatait. A hazánkhoz hasonlóan Kelet és Nyugat között hagyományosan összekötő híd szerepét betöltő területről először mindig a történelmileg szerencsésebb Hollandia jut eszünkbe. Ezen a szemléleten a modernnek kutatása máig nem lépett túl. Igaz, maguk a belgák – amennyiben szabad itt együtt és nem külön flamand-vallon relációról szólnunk – szintén későn és inkább csak expresszionista művészetük publikálásával jelentkeztek.<sup>1</sup>

Mégis mi az, amit eddig e terület alkotóihoz fűződő kötődéseinkről tudhattunk? A 19. század vége felé Zichy Mihály és a belga Felician Rops kapcsolata után Rippl-Rónai József 1901-ben szintén Párizs és nem Magyarország felől került Belgiumba. A mondén üdülőhelyre, Ostendebe ment szerencsét próbálni: a kor divatja, vagy talán belga költőbarátja, George Rodenbach nyomán.<sup>2</sup> Perlmutter Izsák ugyanekkor inkább Hollandiába vágyott, s mivel a hollandok az I. világháborúban semlegesek tudtak maradni, átmenetileg még inkább magukhoz vonzottak számos magyar tehetséget, akik hosszabb-rövidebb ideig ott alkottak.<sup>3</sup>



1. Jozef Peeters: Linómetszet, 1920. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüsszel, ltsz. 385/2



2. Jozef Peeters: Linómappa 8 lappal. Borító, 1922. Mgt. Antwerpen



REVUE MENSUELLE D'ART & DE CRITIQUE  
EDITIONS DIRECTEUR-ADMINISTRATEUR :  
Maurice van Essche, Hofstraat, 61 - - Eekeren-Anvers

Eekeren-Antwerpen, den 11. Máj, 1923

Herrn Alex. Bortnyik

Weimar  
=====  
Kunstschulstrasse, 3.

Sehr Geehrter Herr,

Unsere Ausstellung ist jetzt endlich hinter den Rücken. Leider muss ich Ihnen mitteilen dass es mir nicht gelang etwas von Sie zu verkaufen, trotz alle Bemühungen.

Ihre Abdrucke liegen versandbereit. Ich bin aber zum Austausch von ein Teil oder sämtliche Schnitte bereit, gegen einige Büchern unseres Verlages, Natürlich wenn Ihnen solche Interessiren. Haben Sie für diesen Vorschlag kein Interesse dann schicke Ich Ihnen ohne Zögern das ganze zurück.

Dieser Brief wird Ihnen nur nach den Post-Streich gelangen.

Inzwischen grüsse ich Sie mit ganz besondere Hochachtung.

CAIRA!  
le Directeur-Administrateur  
*Maurice van Essche*

*Denk Ihre Postkarte empfangen.*

*16. Máj 1923*

*Mur*

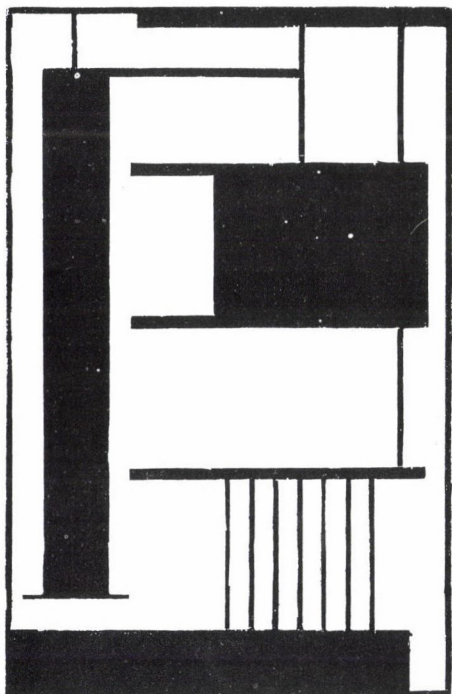
A holland avantgárd kapcsolatok szempontjából kiemelkedik Huszár Vilmos (1884–1960) neve, aki 1906-tól – később ott családot alapítva – haláláig Hollandiában élt.<sup>4</sup> Rippl-Rónai és a nagybányai neósok művészetének hatása alól indulva jutott el oda, hogy 1917-ben – magyar létére – a De Stijl holland konstruktivista csoport alapító tagjává válhatott a legjelentősebbek: Piet Mondrian, Theo van Doesburg és Bart van der Leek társaságában. Elkötelezett konstruktivista módjára 1918–1924 között a festészet-től a mindennapi élet tárgyai, leginkább a színes falak, enteriőrök tervezése felé fordult. A fennmaradt írások és reprodukciók nyomán rekonstruált munkái az alapszínek és geometrikus formák kimért harmóniájával a neoplaszticizmus végsőkéig kilúgozott, merev rendjét sugallják. Szemlélete, társai ezoterikusabb felfogásával szemben köznapibb, gyakorlatiasabb volt, de szándékuk közös: a valóság jobbítása nem politikai, hanem esztétikai síkon, utópikus idealistaként. Ezzel együtt a magyar Huszár Vilmos volt az, aki leginkább vállalta a társadalmi elkötelezettséget, ahogy arról a holland aktivisták – nem véletlenül a bécsi MA-ban közölt – programja is tanúskodik.<sup>5</sup> Hasonló szemléletük és Huszár Vilmos kapcsolata a flamand Jozef Peetersszel (1895–1960)<sup>6</sup> már a társadalom kérdéseire ugyancsak nyitottabb belgiumi avantgárd felé mutatta az utat.

A holland avantgárd további magyar kontaktusait a neoplaszticizmus elveit német földön is szenvedélyesen hirdető művész és lapszerkesztő, Theo van Doesburg (1883–1931) személyesítette meg. A dadaista turnékra Huszárral együtt járt, de a weimari Bauhaus melletti ún. De Stijl kurzusok révén még közvetlenebb hatást fejtett ki az ottani magyarokra: Bortnyik Sándor, Molnár Farkas, Weininger Andor nevét említhetjük.<sup>7</sup> 1922 szeptemberében Kassák külön MA számot szentelt a közös elképzelések jeleként Doesburgnek, és a *De Stijl* is közölte Moholy-Nagy és Péri mellett Kassák *Képarművészetét*.<sup>8</sup> E szálak nyomán és után bontakozott ki a most megfigyelés alá vont belga-magyar közeledés 1923–1925 között.

A két kis nép fiai akkor figyeltek fel igazán egymásra, amikor a konstruktivista törekvések individuálisabb, elvontabb szemléletén a tudományos és technikai indíttatású kollektív művészet hirdetése lett úrrá. A nemzetközi fellépés igénye, a bővülő személyes kapcsolatok hozzásegítettek az első világháború után meglehetősen elzárt nemzeti művészetek avantgárdon belüli áthidalásához. A lökést Kassák berlini útja adta meg 1922 őszén, az orosz kiállítás idején, amikor a Kelet és Nyugat modern művészeit összefogó Der Sturm galériában szerepelt. Ugyancsak ekkor látogatott Belgiumból Berlinbe az író, szervező és grafikus Fernand Berckelaers (későbbi ismert nevén Michel Seuphor 1902–1999)<sup>9</sup> és a már avatott képzőművész, Jozef Peeters. Ők voltak a megnövekedett számú belga avantgárd folyóiratok közül a legjelentősebb, a *Het Overzicht* szerkesztői. Felkeresték Moholy-Nagy Lászlót és a Der Sturm Galériát,<sup>10</sup> s felfedezték maguknak Kassák Lajost és a magyar avantgárdot. Meggyőző benyomásaik nyomán hazatérve 1923 elejétől Antwerpenből levelezés, kiadványok, fotók cseréjé-

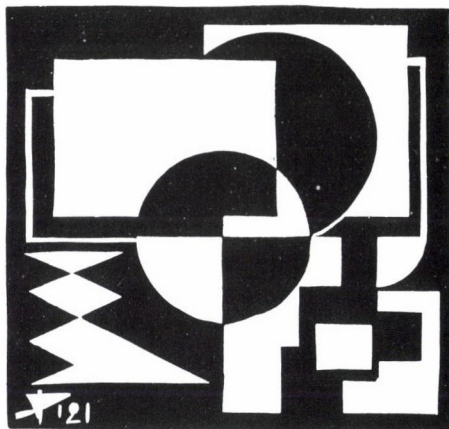
be kezdtek a magyarokkal. Első, egymásra csodálkozó őszinte közeledésük hamarosan jó együttműködéssé fejlődött. Amikor Peeters megismerte a *MA*-t, s látta az *Új művészek könyvé*-t, kitörő lelkesedést mutatott a rokon szellemű magyar lap iránt és azonnali kapcsolatteremtésre törekedett.<sup>11</sup>

Ennek reális alapját számos rokon vonás adta. A Hollandiához nyelvjárásban, területileg közeli flamandok modernjei 1922 után szintén eltávolodtak a tiszta művészet doktriner elveitől, s gyakorlati feladatok hiányában a jövő építésére figyeltek. Jozef Peeters,<sup>12</sup> a Kassák Lajoshoz és Herwarth Waldenhoz fogható belga szervező egyéniség a szintén a bezártságból a kitörésre, az internacionális kapcsolatokra, az azonos szellemű művészekkel való közvetlen együttműködésre törekedett. Az I. világháború után, de még a békeszerződés előtt hozta létre Peeters a *Moderne Kunst* nevű, német kötődésű flamand művészcsoporthat Antwerpenben. A megnövekedett információs igényeket a gomba módra szaporodó folyóiratok elégitették ki. Peeters már ekkor számos belga folyóiratnak, köztük a *MA*-hoz legközelebbi *Lumiére* (1919–1920) szerkesztőségének küldött konstruktivista metszeteket és szervezett avantgárd művészeti találkozókát Belgiumban.<sup>13</sup> Művészként elfordult korai, posztimpresszionizmusból a szecesszióba hajló figuratív stílusától, de konstruktivistaként már saját útját keresve, talán Moholy-Nagy hatására a transzparencia kérdése foglalkoztatta az 1920-as évek elején festett olajképein. Grafikáin, kaleidoszkópikus, ritmikus feke-



4. Kassák Lajos: Linómetszet, 1922. *Ça Ira!* Antwerpen, 1923. január

5. Jozef Peeters: Kompozíció, 1923. Május 1., 1923. május 1.





te-fehér linómetszetein az ekkor példaként ható német *Der Sturm* folyóirat Ludwig Meidner fémjelezte expresszív grafikai vonulatát folytatta. Tisztán formadinamikus kompozícióit geometrizált elemegységekből szerkesztette meg. A kitöltött és az üres felületek váltogatása nem matematikai számítások, inkább optikai, befogadásesztétikai hatásmechanizmusok alapján történt.<sup>14</sup> (1. kép) A fehér papíron ritmikusan elrendezett fekete kompozíciók leginkább az északi művészet absztrakt, ornamentális törekvéseibe illeszkednek. E sajátos konstruktív rendet már nem befolyásolták az 1910-es évekre jellemzően Belgiumban is elterjedt ezoterikus tanok. Az expresszionizmus drámaisága helyett az új formaképzés játékosná lett. Sajátosan belga, az op-art felé mutató dekoratív vibrálás adta e linómetszet sorozatok különlegességét. (2. kép)

A klasszikus magyar avantgárd tagjai közül leginkább Vasarely első mesterének, Bortnyik Sándornak 1919–1920-ban készült, ritmikusan szabdalt, elemi erőt sugalló fa- és linómetszetei mutatnak némi rokonságot Peeters grafikaival. Bortnyik Weimarban Doesburggal való kapcsolata<sup>15</sup> révén a *Ca. Ira!* (1920–1923) című flamand folyóirathoz közvetlenül kapcsolódott. A korabeli egymásra találás bizonyosága, hogy ő is meghívást kapott a szerkesztőség által szervezett rangos nemzetközi grafikai kiállításra Antwerpenbe (1923. április 23 – május 4), melyre Baumeister, Buchartz, Dexel, Feininger, Lisszickij, Rodcsenko, Röhl, valamint Kassák és Moholy-Nagy mellett ő is elküldte a maga kollekcióját.<sup>16</sup>

Érdemes megjegyezni, hogy a *Ca ira!* szerkesztőség munkájában már 1920-tól a holland és a belga avantgárd vezéregyéniségei, Doesburg és Peeters együtt vettek részt.<sup>17</sup> A berlini *Der Sturm* folyóirat és a holland *De Stijl* és más lapok révén megindult folyóiratcsere vezethetett oda, hogy még a holland neoplasticizmus kötött rendjéhez közeli Kassák metszet zárta le a belgiumi *Ca Ira!* utolsó számát 1923 januárjában. (4. kép) Ez is mutatja a közös holland előzményeket, illetve azok egyéni meghaladását. Kassáknál ugyanis szokatlan hálórendszer megoldású a kép. Különös, hogy függőlegesen benyúló fekete négyyszögbe nem kötődnek be az oldalvonalak, s így a magyar mester a neoplasticista elveket szántszándékkal fellazította a nagyobb kompozíciós feszültség javára. Feltehetően ezt a megszüntetve megőrző megoldást akceptálták a belgiumi szerkesztők.

Személyesen a belga és magyar avantgárd művészeket tehát Berlin, az 1920-tól ott élő Moholy-Nagy Lászlóval való barátság, valamint Adolf Behne ill. Theo van Doesburg kapcsolta össze.<sup>18</sup> Peeters reprodukálható anyagot kért és kapott először Moholy-Nagytól, majd közvetlenül Bécsből Kassáktól is. Először Moholy-Nagynak Rodcsenko és társai orosz konstruktivizmusához közeli fakonstrukciója jelent meg az egyre jelentősebbé váló másik antwerpeni lap, a *Het Overzicht* 1923. márc.–ápr. számában.<sup>19</sup>

A magyar avantgárd internacionális kötődéseit illetően nemcsak Moholy-Nagy László személye fontos, hanem legalább ennyire a MA folyóirat kohéziós ereje, mindennél ékebben szóló modern képanyaga, tipográfiá-

AKTIVISTA FOLYÓIRAT

SZERKESZTI: KASSÁK LAJOS  
HELYETTES SZERKESZTŐK:  
UITZ BÉLA ÉS BARTA SÁNDORSZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL:  
WIEN, XIII., AMALIENSTRASSE 26/II.

MA

ZEITSCHRIFT FÜR AKTIVE KUNST

REDAKTEUR: LUDWIG KASSÁK  
STELLVERTR. DES REDAKTEURS:  
BÉLA UITZ UND ALEX. BARTAREDAKTION UND ADMINISTRATION:  
WIEN, XIII., AMALIENSTRASSE 26/II.

Wien am 17. Febr. 1923.

Mein lieber Kollege!

In meinem letzten Schreiben teilte ich Ihnen meine Absicht mit, Manuskripte und Holzschnitte senden zu wollen. Mit gleichem Post expedierte ich an Ihre Adresse einen kunstphilosophischen Artikel, zwei Holzschnitte und ein ~~neues~~ <sup>neues</sup> erscheinendes deutschsprachiges Buch von mir. Es wäre mir sehr lieb, meine Sachen am Idem u. Platte baldigst wiedersehen zu können. Bezüglich des Buches möchte ich Sie um etwas bitten: lesen Sie es durch, es enthält meine repräsentativen Beiträge und wenn Sie gegen die Sachen keine besonderen prinzipiellen oder künstlerischen Einwände haben würden, so würde es mich besonders erfreuen, wenn Ihr Kreis einige Exemplare des Buches zum Verkauf zu bekommen könnte. Was nachzugehen Sie können, sind in Betracht frage zu verbreiten sind um eine kleine finanzielle Basis dazu zu erhalten, bedürften wir auch eines respektiven Autors. Ich erlaube mir ~~nicht~~, Sie auf die längere Zeit ~~nicht~~ <sup>nicht</sup> und in ~~Vögel~~ <sup>Vögel</sup> fügen hinaus aufmerksam zu machen und es freut mich besonders, wenn Sie mir ein anderer Kollege es so würde wert finden würde, das Buch ins Holländische zu übersetzen.

Bevor ich Ihnen mit, das ich das "Ma" fortan als internationale Zeitschrift noch besser gestalten ~~würde~~ <sup>würde</sup> und hierfür auch alle möglichen internationale Mitarbeit gewinnen möchte. Ich erwarte Sie daher, sowie Ihre Kollegen, für das geeignete Artikel senden zu wollen.

Ihren baldigen Antwort gewärtig, begrüße ich Sie herzlich

Ihr ergebener

Ludwig Kassák

Können Sie Sie in anderen Verlag  
ausländische Anthologie für bildende  
Kunst, Buch neuer Künstler?

897

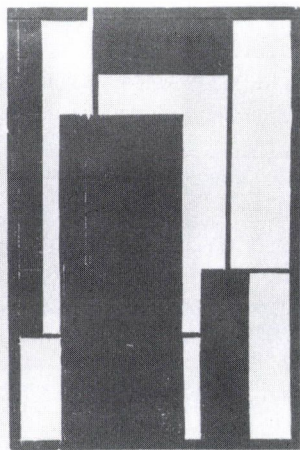
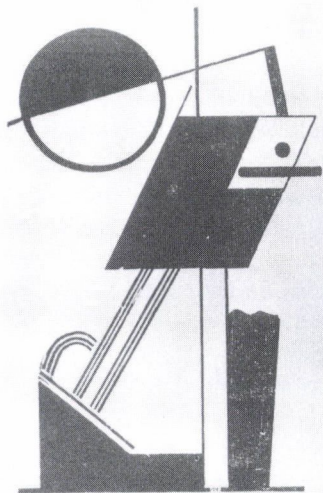
ja. Peeters tehát e személyes és folyóirat információk révén került kapcsolatba Kassák Lajossal. Logikus egymásra találásuk ékes bizonyítékai a belga archívumban fellelt MA fejléces levelek. Az első szerint Kassák 1923 legelején regisztrálta Peeters küldeményének bécsi megérkezését és szíves meghívását.<sup>20</sup> A belgiumi mester egy 1921-es linómetszete – mely egy 8 lapos mappában került a következő évben közreadásra<sup>21</sup> – meg is jelent a MA 1923. májusi számában, igaz tévesen „Peeters. Holland” aláírással. (5. kép) Ez a bécsi folyóiratszám már a konstruktivizmus, a konstruktivitás értelmezés változását, s főképp az „exkluzivitással” vádolt holland szemlélettel szemben a határozott társadalmi kötődések, a gyakorlati élet terén megnyilvánuló alkotás fontosságát hangsúlyozta a mozgalom történetében végbement történelmi fordulatnak megfelelően.

A németalföldi kapcsolatok rokon törekvéseinek elismeréseként Kassák Lajos szintén kitüntető érdeklődést mutatott a belgiumi társak munkái iránt. 1923 elején írt, már említett német nyelvű MA fejléces levelében Kassák Peeterstől közlésre kérte a legtehetségesebb belga modernek: Karel Maes (ő is a Stijl kurzus résztvevője volt Weimarban), Edmond Van Dooren, Prosper De Troyer munkáit, melyeket nyilvánvalóan csak folyóiratokból ismerhetett. A *Der Sturm* és a *De Stijl* szerény belga anyagán túl az antwerpeni *Het Overzicht*-en kívül elsősorban a brüsszeli 7 Arts-ból (1922–1929) tájékozódtak, melynek Peeters szintén társszerkesztője volt Adolf Behne, Walter Gropius és mások társaságában.

Az utazások, a személyes találkozások anyagilag és szervezésileg továbbra is óriási nehézségekbe ütköztek. Kassák tudomásunk szerint Peeters meghívása ellenére sem járhatott ekkor Belgiumban, ahová pedig ifjúkori vándorlásainak kalandos emléke fűzte.<sup>22</sup> Az inflációs körülmények között másra nem futotta, mint ő is küldött cserepéldányokat a MA-ból, valamint a *Der Sturm*-nál megjelent verseskötetét (*MA-Buch*) és egy friss tanulmányát, a *Rechenschaft*-ot.<sup>23</sup> Berlin volt tehát a különböző nemzetiségű művészkapcsolatok csomópontja Közép-Európában, s a német a kölcsönösen értett nyelv.

Érdekes megfigyelni, hogy berlini élményeikről Kassák Lajos és Jozef Peeters milyen eltérő módon számoltak be lapjukban. Kassák a nagyhatású orosz kiállításról lelkendezett. Peeterst a nagyváros, a tömeg és az egyén, a kozmosz és az individuum általános, elvi kérdései foglalkoztatták inkább, miközben a metropolisz forgatagában törhetetlen lelkesedéssel kereste „testvéreit” az idegenek körében, akik ekkor Berlinbe érkeztek Hollandiától Amerikáig, Norvégiától Oroszorszáig.<sup>24</sup> Peeters ezekből emelte ki és fedezte fel magának közeli szellemi rokonaként Kassák Lajost. Mint a kevésbé ismert népek fiai mindketten kötődtek a nagy nemzetközi központban széles kitekintéssel dolgozó Herwarth Waldenhez, de magábanvalóságukat a hasonlóak körében jobban tudták felmutatni.

E specifikumok és kapcsolódások első megjelenítése volt 1923 májusában Peeters *Kompozíció*-ja a MA-ban, s ugyanekkor a *Het Overzicht* is közölte



LUDWIG KASSÁK 2 HOUTSNEDEN

7. Kassák Lajos: Fametszetek.  
Het Overzicht, 1923. május-június



8. Moholy-Nagy László: Címlap,  
1923. Het Overzicht, 1923. május-június

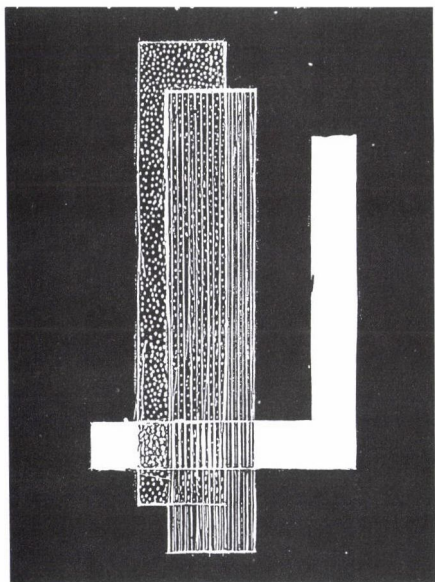


Kassák két metszetét. Kassák 1923. február 27-én Bécsben kelt második levelében így írt Peetersnek: „Utolsó levelemben jeleztem szándékomat, hogy kéziratot és fametszeteket készülök küldeni. Most levelemmel egyidejűleg megküldtem Önnek egy művészetfilozófiai írásomat, két fametszetemet és egy éppen most megjelent német nyelvű könyvemet. Jó lenne dolgaimat hamarosan viszontlátni az Ön lapjában.”<sup>25</sup> (6. kép) A következő levelezőlap 1923. márc. 29-én kelt Bécsben „Örömmel vettem levelét. Örülök, hogy tetszettek a munkáim és hogy Ön kollégáival szívesen dolgozik együtt velünk. A következő számban közlök néhányat az Ön művei közül és hirdetni fogom lapját”. A *MA* 1923 májusi számában ez meg is történt. A *Het Overzicht* 1923. május–júniusi „magyar”-nak mondható számában pedig helyet kapott Kassák tanulmánya és két metszete. (7. kép) Két eltérő formaelképzelés, melyeket Kassák tudatosan választott ki és küldött meg a *Het Overzicht* szerkesztőinek a konstruktivizmus különféle lehetőségeinek demonstrálására.<sup>26</sup> Az egyik tiszta derékszög-kompozíció, melynek megoldása a belgát megelőző holland-magyar avantgárd kapcsolatokra utal. A másik a dadaizmus és konstruktivizmus gépkultuszát is magában rejtve szemaforra emlékeztető, játékos, mechanikus szerkezet.

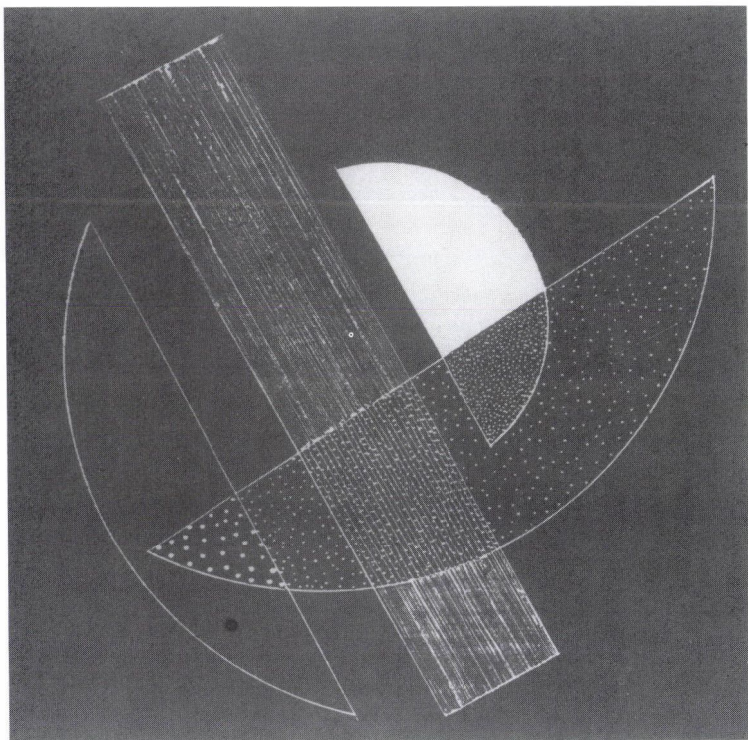
Az 1920-as évek elején a nehezen oldódó gazdasági és politikai krízisszituációban egyre nagyobb fontosságot nyertek a növekvő metszet-, fotó- és kiadványcserék. A lapok beérkezését kölcsönösen regisztrálták. Kitüntető módon ismertette például az antwerpeni lap Kassák *MA-Buch* című verseskötetét (7. kép), mint a „jelentős, emigráns, magyar költő fejlődésének legfrissebb állomását”. A kötetet ugyan Kassák Bécsből küldte meg, de a kiadás helye Berlin volt, kiadója a sokat emlegetett *Der Sturm* lap-, könyvkiadó és galéria tulajdonosa, Herwarth Walden.

A Berlinben élő magyar esztéta és kritikus, Kállai Ernő az expresszionizmus és konstruktivizmus útjainak elválását értelmező *Konstruktivizmus* cikkét<sup>27</sup> pedig Moholy-Nagyék közvetítették az erre fogékony belga *Het Overzicht* felé,<sup>28</sup> amikor Moholy-Nagy László a Bauhaus tanáráként Weimarban kezdte új tevékenységét. Moholy-Nagy már ott készítette a *Het Overzicht* 16. számának címlapját. (8. kép) Ökonómikus designnal csak az alapinformációra szorítkozó emblematisztikus címlapot tervezett belga barátai megrendelésére.<sup>29</sup> Megoldása az 1920-as évekbeli tipográfiai tevékenységébe szervesen illeszkedik.<sup>30</sup> Az eddigi szakirodalomból nem ismert címlap fekete-fehér, horizontális-vertikális ellentétre épített 16-os számkompozíciója meglehetősen statikus, csak a szám vonalkázott felülete mutat némi fakturális játékot. Zöld alapon került kinyomtatásra, mint a *De Stijl* Huszár tervezte évfolyamai, vagy Kassák *MA* füzete 1921-ben.

A *Der Sturm*-ban,<sup>31</sup> majd a *Het Overzicht*-ben 1923–1925 között közölt Moholy-Nagy metszetek fekete-fehér kontrasztjukkal a végtelen felé nyitó, lebegő, egymást átható, keresztező és áttűnő formákkal az ezoterikus expresszionizmus helyett a tudományos eredményekre figyelő konstruktivizmus Kállai féle értelmezéséhez nyújtottak alapot. (9. kép) Ez az ezideig

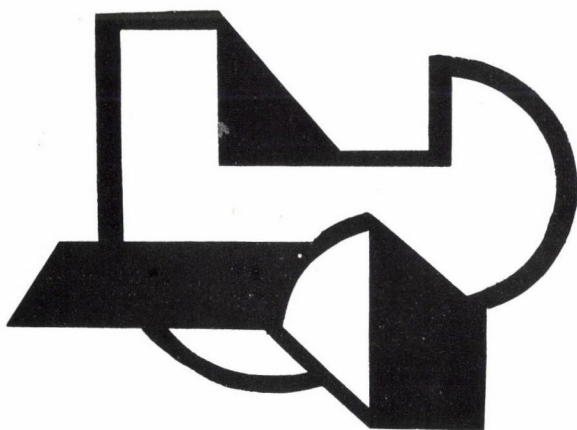


9. Moholy-Nagy László: Linómetszet.  
Het Overzicht, 1923. szeptember 1.



10. Moholy-Nagy László: Kompozíció. Mgt. Het Overzicht, 1925. február





11. Péri László: Konstrukció,  
1922–23. Het Overzicht, 1923.  
szeptember 1.

## BEÉRKEZETT LAPOK ÉS KÖNYVEK

I  
L'ESPRIT NOUVEAU  
LA VIE DES LETTRES  
DER QUERSCHNITT  
DER STURM  
DAS KUNSTBLATT  
HET OVERZICHT  
STAVBA  
7 ARTS  
L'OEUF DUR  
NOI  
LA BIENNALE FUTURISTA  
CONTIMPURANUL  
THE LITTLE REVIEW  
PHILOSOPHIES  
SECESSION

INICIAL  
LES LIVRETS DU MANDARIN  
ZONA  
BLOCK  
GEGNER  
ARS UNA  
NYUGAT  
UJ KULTURA  
MAGYAR IRAS  
DIOGENES  
LA NUOVA VENEZIA  
LE DISQUE VERT  
AUTO ÉS MOTORUJSAG

II  
NICOLAS BEAUDUIN: D'UNE NOUVELLE  
CONSCIENCE POETIQUE

STURM - KATALÓGUS: KASSÁK LAJOS  
KIALLITÁSÁRÓL  
DER VATER: DAS STEGREIFTHEATER  
FIATALOK KÖNYVE, VAJDA MIKLÓS —  
SZANTÓ PÁL — HEVES FERENC —  
GYÖR FERENC — ERG AGOSTON  
VERSES ANTOLOGIÁJA  
GASPAR ENDRE: KASSÁK LAJOS, AZ EM-  
BER ÉS MUNKÁJA  
ANTAL SANDOR: GARABONCIÁSENEK  
ARATÓ TIBOR: ÜZENET  
BACS IMRE ENDRE: FORRONGÓ MŰE-  
SZET VILÁGSZEMLELETI KÉPSI-  
KON

L'ESPRIT NOUVEAU PARIS	THE LITTLE REVIEW NEW-YORK	LA VIE DES LETTRES PARIS
G BERLIN	HET OVERZICHT ANTWERPEN	7 ARTS BRUXELLES
DER STURM BERLIN		L'OEUF DUR PARIS
DAS KUNSTBLATT BERLIN	STAVBA PRAHA	NOI ROM

# MA

Internacionális aktivista művészeti folyóirat — Szerkesztő: Kassák Lajos  
= Felelősszerkesztő: Hermann Suske = Szerkesztőség és Kiadóhivatal:  
Wien, XIII. Bezirk, Amalienstrasse 26. I. II = Megjelenés dátuma 1924  
július 1 = Előfizetési ár: EGY ÉVRE: 120.000 osztrák kor., 60 c. K,  
120 dinár, 300 lei = EGYES SZÁM ÁRA: 10.000 osztrák korona, 5 szokol,  
12 dinár, 30 lei, 1 arany-márka = IX. évfolyam, 6-7. szám  
A lapban megjelenő cikkekért a szerző felel. Kiadó: Kassák Lajos

## LES REVUES MODERNES

L'ARCHITECTE	✕	PARIS (I) Rue de l'Échelle 2	✕
MA	✕	VIENNE (XIII) Amalienstrasse 26. - 1. - 11	✕
INTEGRAL	✕	BUCAREST Pia Comedia Scara B. Et. I.	✕
LA CITE	✕	BRUXELLES Place Loix 10	✕
HET OVERZICHT	✕	ANVERS Turnhoutsebaan 105	✕
PUNCT	✕	BUCAREST Strada Suter 21	✕
BOUWKUNDE	✕	ANVERS Van Luppenstraat 61	✕
L'ŒUVRE	✕	LAUSANNE Place de la Cathédrale 12	✕
SELECTION	✕	ANVERS Avenue Charles Depreter 166	✕
NOI	✕	ROME Via Tronto 89	✕
ANTHOLOGIE	✕	LIEGE Rue Xhoveмонт 104	✕
LE DISQUE VERT	✕	BRUXELLES Chaussée de Waterloo	✕
INICIAL	✕	BUENOS-AYRES Mejico 1416	✕
FEUILLES LIBRES	✕	PARIS (XVI) Avenue Victor Hugo 81	✕

13. Avantgárd folyóiratok jegyzéke a 7  
Arts c. lapban, 1925. március 12.

kevésbé értelmezett Kállai tanulmány sajátos aspektust tárgyal a kozmikus erőterek képi megfogalmazásáról. Elkülönítve a *Der Sturm* absztrakt expresszionista grafikáitól Kállai Ernő így jellemezte őket: „Az expresszionista élmény belső mozgalmassága eruptív és szakadozott; minden irányban parttalan és tagolatlan szférákba téved. A konstruktív életesség lengései kiegyensúlyozott és tagozott folytonosságrendszerként kötik egymást.”<sup>32</sup> Moholy-Nagy közvetítette a tanulmányt Peetersnek mint olyant, mely a belga avantgárd problémáira is választ kínál. A szervezett kompozíciók aktív rendjében hívó, új világot tervező új ember hitvallását Peeters le is közölte.

Moholy-Nagy metszetei az expresszionizmuson diadalmaskodó konstruktivizmus jeleiként értelmezhetők, melyek egyben magukon hordják az univerzum felé való kitárulkozás és azzal való egygyéolvadás igényét, s a feszültségi viszonyok közepette megteremtik az óhajtott rendet. A szakirodalom 44 különféle megoldást tart nyilván.<sup>33</sup> E nyomatok Moholy-Nagy 1922–23-as olajkompozícióinak és 1923-ban Hannoverben kiadott Kestner mappa litográfiáinak magas nyomású grafikai megfelelői. A magunk részéről a magyar aktivizmus késői gyümölcseként, az expanzivitás, a tett, a mozgás, a végtelen tér jeleiként is értékeljük e lebegő, de egy erőközpont szerint rendezett vonal, kör, körszegment kompozíciókat. Az üvegarchitektúra elmélet áttetsző, rendező, szeretetet sugárzó erőinek képi üzenethordozói. Ezt a különös váltást értette meg Peeters, amikor a belgák dekoratív törekvésétől eltérően lehozta Moholy-Nagy két metszetét. Az egyikben még függőleges hangsúlyú derékszögű formák hatják át egymást a *Het Overzicht* 1923 szeptemberi számában, a másikon már a dinamikus körszegmensek áttetsző metszései adják e különös, átmeneti konstruktivitás koncepciót. (10. kép)<sup>34</sup>

A *Het Overzicht* 1923 szeptemberi száma Moholy-Nagy mellett a másik berlini magyar, Péri László íves jelű linómetszetét is közölte. (11. kép)<sup>35</sup> A magyar szobrász-konstruktőr későbbi betonreliefjeinek eszméit hordozó sokszorosított grafikák a közzététel akkori legközvetlenebb formáját jelentették. A metszetek tehát lehettek ilyen módon első ötletközvetítők, vagy mint Kassák és Bortnyik esetében par excellence kikristályosodott formaideák, vagy mint Moholy-Nagynál egyszerre alkotó és reprodukív célzatú nyomatok.

Technikailag a linó- és fametszetek a régi magas nyomású grafikai eljárások megújulását hozták. Ekkor a szerény anyagi körülmények kedveztek a sokszorosított grafikáknak, melyek így könnyen terjeszthető képi hírnökei lettek az új világépítés szellemének. Az 1920-as évek elején még a metszetek, klisék küldése is elég sok nehézséggel járt. Az új határok zártsága, postai sztrájkok nehezítették az avantgardisták célratörő kapcsolattartását. Jelet hagyni és informálni lenni – ez a napjainkban olyannyira túlfokozott igény – abban a történelmi szituációban kapott erőre. Az avantgardisták még romantikusan, a későbbi mail-artosok lelkesedésével hittek



a művészet postai úton való terjesztésében, a kapcsolattartás az akkor jó-szerivel legolcsóbb módjában.<sup>36</sup>

A kölcsönkapcsolatok legélénkebb időszaka 1923 volt. Az volt a gazdasági krízistől sújtott Berlinben, s onnan kisugárzott a háború után lassan magához térő Belgium felé. A művészek adták és fogadták az üzeneteket, amilyen gyorsan csak lehetett. A MA többször is hirdette az antwerpeni *Het Overzicht*, ill. a brüsszeli *7 Arts* folyóiratokat.<sup>37</sup> (12. kép) S ezek is regisztrálták a beérkezett folyóiratok között a MA-t. (13. kép) A konstruktivizmus pedig, mint erős eszmei kapocs, közös szellemi hálóbba fonta össze őket. Máig példaértékű egymásra találásuk és az egymás kölcsönös értékelése. A belga-magyar avantgárd kapcsolatok prosperálásának bizonyossága a *Het Overzicht* 1924 januári számában Berckelaers (=Seuphor) *12 pontja* volt, melyben összefoglalta művészeti elveit, és a maga részéről még mindig hitet tett a konstruktivizmus mellett. Külön kiemelte a magyarokat: Moholy-Nagy László, Kassák Lajos és Péri László nevét.<sup>38</sup> Említésük Mondrian, Peeters, Dixel társaságában igazolja számunkra a holland, belga, magyar és német művészek rokon törekvéseinek összekapcsolódását. A belga avantgárd folyóiratokban csak a magyarokat követően jelentek meg a lengyel formisták (*Zwrotnica*), a cseh poetisták (*Pasmo*), a jugoszláv zenitisták (*Zenit*) és a román lap (*Contimporanul*) anyaga.

Az avantgárd virágkorának lezárultával, a konstruktivista utópiák történelmi lehanyaglásával 1925-ben, a MA-val egy időben szűnt meg a *Het Overzicht*. Igaz Jozef Peeters is megpróbálkozott a folytatással, ahogy Kassák Lajos – immár Budapestre hazatérve – a *Dokumentum*-mal.<sup>39</sup> Az Antwerpenben 1925 április és 1926 január között kiadott *De Driehoek* azonban a korábbi képanyag (14. kép) felhasználásával az avantgárd mozgalmak kényszerű végét sejtette, ill. a továbbvitel egyetlen lehetséges útját jelezte a funkcionalista építészet irányába.

Ebben a szellemben íródott Viktor Servranckx (1897–1965) cikke: *Mérnöki architektúra*, melyet Kassák Lajos a MA 1925. január 15-i számában közölt.<sup>40</sup> A tanulmányt az a flamand festő, Victor Servranckx írta, aki 1913–1917 közt a brüsszeli akadémia növendéke volt, majd 1925-ig gyárban tevékenykedett. Az 1920-as években sematizált épület és gépelem motívumokat hordozó absztrakt kompozícióival robbant be a belga művészéletbe. Párizsi kapcsolatok révén a purista esztétika szellemében dolgozott. Geometrikus formákra egyszerűsített képi elemeit organikus kompozíciókba szervezte. Kassák korábban két képét és egy kiállítás kritikát is közölt róla, mintegy elsőik között felismerve a belga művész különös tehetségét.<sup>41</sup> (15. kép)

Eltértek Servranckx művei Peeters tárgyi motívumokat nélkülöző, keményebb, dekoratívabb absztrakciójától éppúgy, mint másik társuk, René Magritte szürrealizmusba hajló kompozícióitól. Pedig együtt indultak, együtt állítottak ki Antwerpenben 1922-ben és publikáltak a korábban emlegetett *Ca ira!* avantgárd folyóiratban.<sup>42</sup> Míg Peeters inkább a német,



## É P I T E M

az életet mint egy házat. A művész főfoglalkozása, hogy a maga életét és minden ember existenciáját a legtökéletesebb kifejezésben, a legnagyobb feszültségre vigye fel, anélkül, hogy összelőrné azt. A művésznak szolgálni kell. Anyaga a világ jelenlegi elrendezettsége, melyet folytatni és tökéletesíteni kell. A leggőgösebb szabadság így születik meg a legteljesebb odaadásból. A művészi alkotás: ház, gép, asztal, pénzintézet, politikai szervezkedés, fényreklám, vagy festmény, egy űrt tölt be, mely őt várta, ez egyben a jogosultsága is. Az absztrakt műalkotás azt a jelenséget illeszti be a konkrétumok világába, amely hiányzott látszott a jelenségek összességéből, azt a jelenséget, amelyet a művész — az öntudatos és figyelő ember — ismeri, akar és ami kielégíti várakozó mélységét. A művész

# DOKUMENTUM

a rend érzésének szükségéből teremti. A műalkotás a rendbeszedett szépség, aktív szépség, a tárgy vágyakozásból lett tárgyteremtés. A művészi igazságot az ideál tipusnak és a megvalósult tárgytípusnak eszményien pontos egybeesése hozza létre. Nyilvánvaló, hogy ez csak az élet könyörtelen szükségleteihez való hajszálpontos alkalmazkodás árán jöhet létre. Tehát: be kell helyettesíteni az egyének szerepét az életalaknak rendbeszedett erőinek uralmával. Irtó. Servranckx

**MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI BESZÁMOLÓ**

**BERICHTE ÜBER LEBEN UND NEUE KUNST**

**BILAN DE LA VIE SOCIALE ET ARTISTIQUE**

**SZERKESZTI: KASSÁK LAJOS, BUDAPESTEN 1927 MÁRCIUSBAN**



professor moholy-nagy

berlin w 50  
spionnerstrasse 20.gh.IV  
den 27. november 1928.

monsieur  
victor servranckx  
135 rue blaes  
bruxelles.

lieber kamerad servranckx,

ich danke ihnen herzlichst für ihre freundschaft,  
die sie mir bei unserer begegnung in brüssel er-  
wiesen haben. ich erinnere mich sehr gerne an die weni-  
gen stunden, die wir zusammen verbrachten und ich  
hoffe, dass sie sich bald wiederholen. ich habe mit  
grossem interesse ihre ausstellung im " sturm " ge-  
sehen und ich werde darüber in " i 10 " eine notiz  
schreiben und dazu von ihnen oder von walden kli-  
schees erbitten.

ich habe inzwischen die zweite auflage meines buches  
an sie geschickt, hoffentlich haben sie es erhalten.

mit herzlichsten grüssen  
ihr

*László Moholy-Nagy*

17. Moholy-Nagy László levele Victor Servranckxnak Brüsszelbe. Berlin, 1928. november 27.  
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

Servranckx a francia modern törekvések flamand letéteményese és átköl-  
tője lett. Mindkettőjük kötődése a MA-hoz, a magyarokhoz, a konstruktí-  
vista mesterek aktuális nemzetközi nyitottságának, hasonlókhöz kapcsó-  
lódásának jó példája.

A belga-magyar alkotói kapcsolatok záróakkordját jelentette Kassák és  
Servranckx együttes megjelenése a budapesti *Dokumentum* folyóirat 1927  
márciusi számának címlapján. (16. kép) Mintegy összegzésnek is tekinthe-  
tő, ahogy a derékszögű hálórendszerben nosztalgikus avantgárd tipográfi-  
ával megjelenő szimbolikus és emblematikus vörös négyzet szélén indult a  
Servranckxtól kapott funkcionalista manifestum: „...A műalkotás a rend-  
be szedett szépség: aktív szépség... A művészi alkotás: ház, gép, asztal,  
pénzintézet, politikai szervezkedés, fényreklám vagy festmény, egy úrt tölt  
be, mely őt várta, ez egyben létjogosultsága is.” A flamand mester tehát  
nem a tiszta szépséget, a tárgynélküli képi harmóniát kereste. A színekkel  
teret épített, az egyenes és íves formák feszültségével erőt sugallt, amikor  
az 1920-as évek közepén a sorozatgyártás mintájára ő is csak számmal  
nevezte meg kompozícióit, ahogy Moholy-Nagy is tette.

Servranckx és Moholy-Nagy között tovább fennmaradt a személyes kapcsolat.<sup>43</sup> A magyar mester immár Dessaut elhagyva Berlinből – ahol látta a Der Sturmban barátja kiállítását – látogatta meg 1928 őszén Victor Servranckxot Brüsszelben.<sup>44</sup> (17. kép) Majd 1929-ben Moholy-Nagy könyvében a *Vom Material zu Architektur*-ban publikálta a belga művész 1921-es *Opus 1* című művét. Ezután Párizsban ill. Párizsból szövédték a szálak. Így jutott el Servranckx képe az absztrakt festők nemzetközi Musicalistes csoportjával 1936-ban kiállításra Budapestre. Azután az ő neve is, a belga avantgárd egészével teljes feledésbe merült nálunk. Így volt ez egészen az Európai Unióba közeledő Magyarország 1999-es brüsszeli rendezvénysorozatának az *Europalia 99 Hungaria Magyar avantgárd 1915–1925* című kiállításáig,<sup>45</sup> mely jó alkalmul szolgált ehhez, az eddig méltánytalanul elhanyagolt kutatás elvégzéséhez.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Michel SEUPHOR: *L'Art abstrait en Flandre*. Brüsszel, 1963. Robert HOOZEE: *Vlaams expressionisme in Europese context 1900–1930*. Kat. Museum voor Schone Kunste Gent, 1990. *L'avant-garde en Belgique 1917–1929* Kat. Musée d'Art moderne Brüsszel, 1992.

<sup>2</sup> Rippl-Rónai *Les Vierges (A szűzek)* kötetéhez – négy litográfia a női életszakaszok szimbolikus bemutatására – Rodenbach írt szöveget az Art Nouveau galéria vezetőjének felkérésére 1895-ben Párizsban. A maisták a misztikus irodalom példajaként emlegették Rodenbach költészetét. Ennél közelebb álltak hozzájuk Emil Verhaeren késői versei: *A fuvaros* és *A tömeg* címűeket Kassák 1916-ban *A tett* ill. a *MA* folyóiratokban közölte.

<sup>3</sup> Perlmutter Izsák 1898–1904, Egry József 1911–1912, Szobotka Imre, Czöbel Béla 1914–1919, majd a konstruktivisták közül később Ébneht Lajos 1923–1926, 1928–1949, majd a náciizmus előretörésével Moholy-Nagy László 1934–1935, Weininger Andor 1938–1945 dolgoztak Hollandiában.

<sup>4</sup> BAJKAY Éva: *Huszár*. Bp. Corvina, 1983. Sjarel EX – Els HOEK: *Vilmos Huszár, schilder en ontwerper 1884–1960*. Utrecht, 1985. GERGELY Mariann: *Huszár Vilmos festő, tervező*. MNG 1985.

<sup>5</sup> *A világkép*. Aktivisták hollandi csoportja. *MA* 1921. március 15. – Huszár Vilmos műveiből

reprodukált Kassák a *MA* folyóiratban ill. 1922-ben az *Új művészek könyvé*-ben.

<sup>6</sup> Huszár Vilmos Peetershez írt két levelezőlapját 1922. 01. 27.; 1922.09.01. dátummal őrzi a Musée d'Art Modern Brüsszel Archívuma.

<sup>7</sup> Kurt SCHMIDT: *Die KURI-s am Bauhaus* Kat. Gera 1990. Éva BAJKAY: *Die KURI-Gruppe. Wechselwirkungen Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Kat. Szerk.: Hubertus GASSNER. Marburg, 1986. 260–268. *Weininger Andor*. Kiállítási vezető MNG 1991.1.; Monika WUCHER: *Weltkuri! Der Beitrag einer Künstlergruppe zum gewandelten Konzept des Weimarer Bauhauses*. Kat. K.I. Kunstsammlungen Nord-Rhein Westfalen, Düsseldorf, 1992. 178–181.

<sup>8</sup> *De Stijl* 1922. jun. A *De Stijl* hirdette a *MA* Doesburg számát és az *Új művészek könyvé*-t. Lásd még CSAPLÁR Ferenc: *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban 1916–1928*. Kat. Kassák Múzeum 1994. Kassák két levelét közli Theo van Doesburghoz Bécsből 1922. febr. 2. és 1922. okt. 30. A belgumi anyagról nincs tudomása.

<sup>9</sup> A *Der Sturm*-hoz és a *MA*-hoz fogható antwerpeni avantgárd lap, a *Het Overzicht* (1921–1925) független havi szemleként csak 1921 júniusától indult, a konstruktivizmus irányába történt váltást Jozef Peeters 1921 végi társszerkesztői belépése hozta meg.

- <sup>10</sup> E. BERGEN: *De weerklank van het Bauhaus in de Belgische tijdschriften*. ICSAC Brüsszel, 1987. 334.
- <sup>11</sup> A könyvről recenzíót készült írni és elhatározta, hogy a MA-ban ismerteti a belga avantgárdot. Lásd Peeters levele Essche-nek a Moderne Kunst fejlődés papírján 1923. jan. 17. Musée d'Art Modern, Brüsszel Archivuma 45.227
- <sup>12</sup> Jean F. BUYCK: *Jozef Peeters en de kring Moderne Kunst* Retrospectieve Jozef Peeters Kat. PMMK – Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1995. jul. 1 – szept. 24. 109–120.
- <sup>13</sup> II. Kongres voor Moderne Kunst Antwerpen 1922. jan. 21–23. (Az első kongresszust is Peeters szervezte Antwerpenben, 1920-ban, s a harmadikat Brugge-ben ugyancsak 1922-ben) A világ új művészeinek összefogását hirdető Adolf Behne volt az összekötő kapocs Berlinben. Felhívását a *De Stijl* közölte 1918-ban. Majd Kelet és Nyugat művészetét közelíteni akaró publikációi révén vált egyre ismertebbé. Adolf BEHNE: *A művészet visszatérése* című könyvét Bortnyik fordította magyarra és közölte belőle a MA 1921. febr. 15. száma. Peeters publikálta Behne szövegét a *Vlaamsche Arbeit* című lapban 1922. 7–8. Phil MERTENS: „*Het Overzicht*” en de plaats van de Vlaamse Kunst in het Europa van de jaren twintig. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüsszel, 1964. 1–2. sz. 67–82.
- <sup>14</sup> Bob COPPENS: *Jozef Peeters en zijn tijdgenoten. Tekeningen en grafisch werk*. Kat. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüsszel, 1986.
- <sup>15</sup> Doesburg távoztakor Bortnyikra hagyta műtermét. Ajándékba adta egyik művét, mely a Szépművészeti Múzeum tulajdona, ltsz. K 72.1
- <sup>16</sup> A Bortnyik művek kikéréséről 1923. január 7-én, majd visszaküldésükkel kapcsolatban 1923. május 11-én kelt levelek Maurice van Essche-től Antwerpenből Weimarba. OSZK Kézirattár Annalecta 12.278
- <sup>17</sup> Anne ADRIAENS-PANNIER: *Les revues d'Avantgarde en Belgique et leur combat 1917–1929*. Kat. *L'Avant-garde en Belgique 1917–1929*. Musée d'Art Moderne, Brüsszel, 1992. 177.
- <sup>18</sup> Moholy-Nagy levelezése Theo van Doesburggal eddig publikálatlan, fontos, korai baráti kapcsolatra utal. Lásd.: Moholy-Nagy László levelei Theo van Doesburgnek – Berlin, 1922. febr. 8. – magyar folyóirat részére klisékét kér A. Behne *Holländische Baukunst* című könyvében publikált Doesburg „Monument”-ról és *De Stijl* számokat. Weymers/Rhön 1922. aug. 10 – a Düsseldorf-i és Weimar-i dadaista-konstruktivista kongresszusok évében falusi nyaralására invitálja a Doesburg házaspárt. További levelek 1924 és 1926-ból. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag – Doesburg, Fond 132, 526, 2185
- <sup>19</sup> *Het Overzicht* 1923. 15. sz. 38. old. újrakölése *De Driehoek* 1925. szept. A lappangó mű már szerepelt Moholy-Nagy és Péri 1922. februárjában a Der Sturm Galériában megrendezett kiállításának katalógusában.
- <sup>20</sup> Kassák fejlődés levele szerint: „Küldeményét megkaptam, nagyon köszönöm. Nagy öröm volt számomra, éppúgy, mint meghívása. Linómetszeteiből legközelebbi alkalommal közölni fogok...” Ludwig Kassák Wien, Amalienstrasse 26. dátum nélkül Musée d'Art Modern, Brüsszel Archivuma ltsz. 925
- <sup>21</sup> Jozef Peeters: *Mappa* 8 linómetszettel, 1921/22 Borító 26×18 cm Godelieve Peeters tulajdona, Antwerpen. Reprodukálva: *Retrospectieve Jozef Peeters* Kat. PMMK – Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1995. 32–34. Az egyik linómetszetet közölte a MA 1923. 7–8. sz.
- <sup>22</sup> KASSÁK Lajos: *Egy ember élete*. Bp. 1966. 464–478. *A ló meghal és a madarak kirepülnek*. 2×2, Bács, 1922. I. sz.
- <sup>23</sup> MA Bács, 1923. márc. 15.
- <sup>24</sup> Jozef PEETERS: *Indrukken uit Berlijn*. Het Overzicht, 1923. május–június.
- <sup>25</sup> Kassák Lajos német nyelvű levele Jozef Peetersnek, Bács, 1923. febr. 27. Musée d'Art Modern, Brüsszel Archivuma ltsz.: 897 – ebben kéri Peeterst, hogy működjön intenzívben közre a MA-ban, fordítsa le *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című versét, és vegyen át néhány példányt a MA-Buch-ból eladásra.
- <sup>26</sup> A metszetek fennmaradtak a másik szerkesztő, Michel Seuphor gyűjteményében Párizsban. Méretük: 16,5×10,5 cm és 17×11 cm. Közli: Michel SEUPHOR: *Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei*. Knaur, Mün-

- chen-Zürich, 1962. 76. Korabeli publikációjuk a 2x2 folyóirat Bécs 1. számában és KASSÁK Lajos: *MA-Buch*. Der Sturm kiadása, Berlin, 1923. 3. kép
- <sup>27</sup> KÁLLAI Ernő: *Konstruktivizmus*. MA 1923. május 1
- <sup>28</sup> Lucia Moholy-Nagy levele Peetersnek jelzi a cikk továbbítását Berlinből, amikor Moholy-Nagy már elment a Bauhausba. 1923. április 21. Musée d'Art Modern, Brüsszel. Archív ltz.: 879
- <sup>29</sup> Moholy-Nagy László levelét Jozef Peetershez idézi Phil MERTENS: „*Het Overzicht*” en de plaats van de Vlaamse kunst in het Europa van de jaren twintig. Bulletin des Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique Brüsszel, 1964. 71.
- <sup>30</sup> Az óriási szám és a szövegfelírás hasonló felfogásban tért vissza Moholy-Nagynál a Kestner mappa borítóján 1923-ban, majd a *Von Material zu Architektur* Bauhaus Bücher kötetén 1929-ben.
- <sup>31</sup> Moholy-Nagynak a *Der Sturm*-ban kiállított és 1922-től ott publikált metszetei a *Nagy kerék* problematikáját átíró grafikai variáns után autonóm kompozíciók, a dúc-ról egyenesen a folyóirat oldalra nyomott eredeti linómetszetek.
- <sup>32</sup> KÁLLAI Ernő: *Konstruktivizmus*. MA 1923. május 1. flamandul JP = Jozef Peeters fordításában megjelent a *Het Overzicht* 17. számában 1923. szeptember; németül a Kállai szerkesztette *Jahrbuch der jungen Kunst* közölte Lipcse, 1924. 374–384.
- <sup>33</sup> *The Societé anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*. Yale University Press, New Haven – London, 1984.
- <sup>34</sup> *Het Overzicht* 1925. febr. 22–23–24. összevont szám. 186. Kézi levonata 15,6x15,3 cm, a művész leányának Hattula Moholy-Nagynak tulajdonában.
- <sup>35</sup> Itt is a Sturm anyagából merítettek, hiszen az 1922–23-ban Berlinben megjelent 12 lapos Péri linóleummappa egyik kompozícióját közölték.
- <sup>36</sup> Fotók küldéséről Moholy-Nagy levelezőlapja a weimari Bauhausból Peetersnek 1923. július 10. Musée d'Art Modern, Brüsszel Archívuma ltz.: 880
- <sup>37</sup> MA 1923. szept. 15. Mindkét lapot hirdeti: 1923. nov. 15. 1924. júl. 1. (Le Disque vert is szerepelt a felsorolásban)
- <sup>38</sup> A *Het Overzicht* 17. száma közölte Behne írásait a német építészetéről és a weimari Bauhaus hétről, mintegy a kapcsolatokat és az építészet felé történő továbblépést jelezve.
- <sup>39</sup> Azonos címe volt a belga építészek és formatervezők lapjának, a *Le document* 1922–1930, melyben Moholy-Nagy László és Breuer Marcell is szerepelt.
- <sup>40</sup> A Belgiumból kapott anyag nem átvétel volt egy folyóiratból, hanem kifejezetten a MA-nak íródott. Az eredeti német nyelvű kézirat megtalálható a művész hagyatékában. Az írást egyetlen más korabeli kiadványban sem tette közzé Servranckx. Eric Pil szíves közlése a szerzőnek.
- <sup>41</sup> Két reprodukció és Cyriel BAEYENS: V. *Servranckx brüsszeli kiállításához*, közölve a MA Bécs, 1924. febr. 20. számában. Ez a szöveg csak magyarul olvasható. A belga kritikus *Un peintre et sculpteur moderne Victor Servranckx* című másik írása a 7 Arts Brüsszel 1924. 15. számában jelent meg.
- <sup>42</sup> Eric PIL: *Victor Servranckx en de abstracte kunst*. In: *Victor Servranckx 1897–1965*. Kat. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1989. 9–33.
- <sup>43</sup> Peeters levele Moderne Kunst fejlődés papíron Esschenek Antwerpen, 1923. jan. 17. leírja, hogy barátságban van Moholy-Naggal, aki tudomásunk szerint vendégségben is járt Peetersnél, de közvetlen kapcsolatot akar Kassákkal. Musée d'Art Modern, Brüsszel Archívuma ltz.: 45.227
- <sup>44</sup> Moholy-Nagy László levele Servranckx-nak 1928. nov. 27. melyben köszöni a baráti fogadtatást és dicséri Servranckx Sturmbeli kiállítását és megküldi a Bauhaus Bücher kötetét. Musée d'Art Modern, Brüsszel Archívuma ltz.: 1.850
- <sup>45</sup> *Avant-Garde Hongroise 1915–1925*. BBL Kat. Brüsszel, 1999.



## DOKUMENTUM

---

Bor István

### BOR PÁL ÉS A SZOCREÁL

Mintha az érdeklődés kezdene a szocreál felé fordulni, mind a kutatásban, mind a piaci divatban. A közelmúltunkkal szembenézés vágya sarkallja, vagy az a furcsa emberi tulajdonság, hogy nincs olyan szörnyűség, ami kellő idő után ne keltene nosztalgiát – gondoljunk a megállíthatatlanul ömlő háborús rémtörténetekre – ki tudja. De ha már így alakult, talán nem lesz érdektelen megnézni, hogy milyen túlélési technikák alakultak ki ebben a kíméletlen korban. Talán túl vagyunk már az afféle elnagyolt sémákon is, hogy mindenki üldözött, ellenálló, vagy legföljebb kezdetben lelkes, majd kiábrándult volt. Egy szelíd természetű, de elveiben makacs, öntudatos, vagyis önmagát figyelő, gondolatait többnyire megíró művész példáján próbálok megvizsgálni egyfajta szellemi magatartást.

#### *A szocializmus*

Bor Pál jómódú budai családba született. Friss gépészmérnöki diplomával a zsebében 1911-ben Párizsba ment, kitanulta a festő mesterséget, és belevetette magát a modern művészet születésének éppen akkor és ott zajló forgatagába. Nézett, tanult, olvasott. Aztán kitört a háború. Bretagne egyik régi várának kazamatájába internálták. A jó négyéves fogságot arra használta, hogy rendezze az előző évek élményeit, kidolgozza esztétikájának rendszerét. Egész életműve az itt lerakott alapelvekre épült.

„Apám már gyerekkoromban felrótta nekem, hogy elveim vannak és azok mellett macskul kitarok” – írja<sup>1</sup>. Ezek az elvek szembeállították családjával, és nemcsak a pályamódosítást illetően. Megvetette azt a polgári világot, amely körülvette, az érdekközpontúságot, a pénz mindenek fölötti hatalmát és tiszteletét, a korrupciót és prostitúciót (ide sorolta az érdekházasságot is). Vállalta a szegénységet, az anyagiakat illetően rendkívül igénytelen volt. Munkáskocsmákban, a kikötők nyüzsgésében érezte jól magát. 1924-es párizsi tartózkodásáról írja: „A rue Muffetard mellett laktam. Ez Párizs legolcsóbb utcája volt. Munkáslakta vidéken. Szerettem ennek az utcának az atmoszféráját, a bisztróit, az életét. Az utolsó hat hetemben napi egy füstölt hering volt a főtáplálékom, s néha egy kis csokoládé, camembert sajt.”<sup>2</sup> Ellenszenve a burzsoá világgal szemben, az átélte gazdagság, szegénység közel vitte a szocialistákhoz, Kassákhoz és köréhez, másokhoz. Bár a politika nem érdekelte, és pártba sohasem lépett.

Egyszer, 1924-ben egy párizsi szállodai szobában reggelig beszélgetett Uitz Bélaival. Ennek hatására írta meg *Párizs és Moszkva* című disputáját, mely 25-ben jelent meg a Magyar Írásban.<sup>3</sup> Rendkívül tárgyilagosan vázolja föl a francia művészi és az orosz társadalmi forradalom különbségét. Talán érdemes ide idézni egy részletét:



### Moszkva

*De a művész szerepe nem az, hogy szolgáljon, hanem, hogy vezessen. A művésznek hinnie kell abban, amit ábrázol. Erkölcstelen a polgári művészet, mert mindegy neki a tartalom és csak a forma fontos. A művészet létjogosultsága az, hogy van mit mondania. A mit a művészetben fontosabb, mint a hogyan. – A polgári művészet csupa forma. Igaz, hogy ez a forma tökéletes. A kollektív művészet ez ellen a forma ellen nem is emel kifogást, hanem átveszi és megtölti erkölcsösebb tartalommal, olyannal, mely a népből szól és a néphez szól. Természetes, hogy azok a művészek, akik nincsenek velünk egy nézeten, nem hihetnek a mi hitünkkel, és így nem lehetnek a mi művészeink. De a túl nagy szabadság nincsen a művészet hasznára, éppen, mert szeszélyre és individuális túlzásokra vezet. Mi akarjuk, hogy a művészek is bekapcsolódjanak abba a rendbe, amit mi a társadalom részére megállapítottunk. A társadalmi anarchiával szemben kollektív rendet, a művészi anarchiával szemben a kollektív művészetet akarjuk.*

### Párizs:

*Ez utópia és elmélet. Szépen hangzik. A valóság azonban az, hogy a mi társadalmunk feladatokat ad a művészeknek, önök pedig reményeket... A művészet független a témától. Az utóbbi tíz évben óriásit fejlődött itt a művészet, és témáról szó sem esett. Mi sem tagadjuk a témát, megfestjük, megfaragjuk, ha kíváncsít, még ha nem is hiszünk benne. Dolgozunk mi még Moszkvának is szívesen, ha feladatokat ad. A művésznek munkaalkalom kell. A művész annak a munkása, akinek munkája van részére, s Moszkvát azért hagyják el a művészek, mert nincs részükre olyan feladata, ahol propagandán és politikán túl művészetet is produkálhatnak.*

1928-ban a Kassák féle Munkában rövid, de kemény kritikát ír a kézműipari tárlatról.<sup>4</sup> „Hiszen tudjuk, hogy a kispolgár szívesen tetszeleg magának elmúlt korok stílusának pompájában, mert társadalmi elhelyezkedésének patinát gondol adni azzal, ha lakását a régiség látszatával ruhazza föl... A bútor nem luxus –, hanem használati cikk. Mindenkinek hozzáférhető bútorok kellene. Egyszerűbb eszközökkel szebb és olcsóbb bútor. Ma már mindenütt Európában és Amerikában – kivéve nálunk – tudják, az egyszerűség nagyobb szépség minden dísznél... Az észszerű termelésnek az észszerű világfelfogás az alapja. De ki gondolkodik itt ma észszerűen s ki is merne gondolni a szociális szükségletek észszerű kielégítésére?” Egy időben rendszeresen ír kiállításokról a Népszavába.

A felszabadulást felszabadulásként éli meg, és nehéz helyzetben, de lelkesen veti magát a munkába. Ezért éri váratlanul, ami következik. Ahogy már idézett „önarcképe” elején írja: „szembe kerültem önhibámon kívül a saját hazámban a környezetemmel, bármennyire igyekeztem is annak hasznára lenni. Fokról fokra zárult az elszigeteltségem, a magamra hagyottságom.”<sup>5</sup>

### A művészet

„Karakter és stílus két ok, mely miatt a természetet megmásítjuk. A karakter a természetnek a lényegéből folyó, belülről kifelé való megváltoztatása. Ebben az esetben minden nem karakterizáló elhanyagolunk, minden jellemzőt túlozunk. A stílus a természetnek kívülről befelé való megmásítása. Egy ízlésszabályokból keletkező formatorvénynek a természetre való kényszerítése.”



1. Bor Pál: Gyötrődés, 1916–1952.

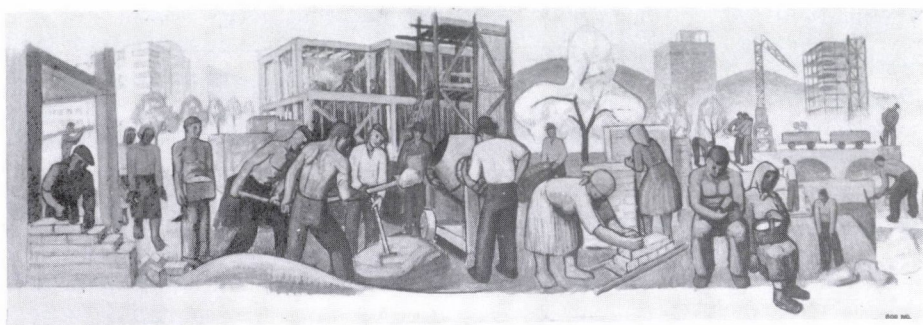
Ez a feljegyzés 1914-ből, a fogsági naplóból való<sup>6</sup>, és egész művészetszemléletének alapját képezi. „A fogságban fűt, fát, tücsköt és bogarat, mindent, ami kezem ügyébe került, tanulmányoztam, lerajzoltam és élveztem, csodáltam a természet gondolkodását, gondoskodását. Élveztem, hogy milyen rend, rendszer, szerkezetiség van minden, a természetben megjelenő dologban, jelenségben. Még az öndíszítésben is figyeltem a formák keletkezésének útját.”<sup>7</sup>

Ezzel szembenáll az a szubjektív formavilág, amely érzelmeket, lelki tartalmakat fejez ki és kelt. Részletesen elemzi a szín, a valeur, a vonal, a folt, az arány, a ritmus hatását. „Két nem egyenlő hullámvonalnál a nagyobb hullám irányában feszültség, haldadás, dagadás van, ha a sorrend fordított, fékezés...” – mondja többek között a napló. „Piros szín a szürkében olyan, mint ködben a sikoltás.”<sup>8</sup> A tárgy formavilága átszűrődik az alanyin, és bár a kettő ellent is mondhat egymásnak, a művészet összehangolásukra törekszik. Ahogy a természeti formák a természet törvényeinek felelnek meg, úgy organikus a műalkotás formavilága, ha megfelel saját törvényeinek.

Ezekre az alapokra aztán évtizedek hordták az ismereteket, tapasztalatokat, megfigyeléseket, hatásokat. Az első stílus cikk 1921-ben jelent meg, az utolsó 1980-ban. Nézzük az elsőt. „A stílus egyrészt a kor bélyege művészetén... Másodszorban a közvetlen miliőnek áll a hatása alatt a stílus, s így az alkotó faj egyéni lelki állapotát és karakterét is visszatükrözi.” (A faj szót ekkor még nem tette félelmetessé a politika – itt nyilvánvalóan nemzetit, etnikait jelent.) A gótikus templom formavilága a túlvilágra vágyódás izgalmát fejezi ki. A német „arányaiban súlyos, komor és ezzel szemben a függőleges tagolása erősen hangsúlyozott és a torony magas és megnyúlt csúcsú.” A francia „földibb, életvidámabb. A függőleges vonalerdőt vízszintes vonalak törik meg, a zömökebb torony is vízszintesen lezárt.” A barokk „elvilágiasodott gótika. A gótikus vonal aszkéta szögletességével szemben a barokk vonal testiesen ívelt, a gótikus vágy életentúljával szembe a barokk az érzéki élet, a test, a hús földi jelenét helyezi.”<sup>9</sup>

Első nyomtatásban megjelent írásában, az 1920-as *Magyar szellemű művészet* címűben művészetünk nemzeti megújulását mind a zenében, mind a képzőművészetben a népművészet felé fordulásban látta. Ezért összeveti a magyar népművészet színvilágát, a díszített felület arányát az egészhez, a dísz elosztását a felületen, a tér osztását, a tagolás természetét, a vonalkontúrok jellegét a németekével, románokével, lengyelekével, szlovákokével. „Azok az arányok, azok a színharmóniák, vonalívelések, melyek a paraszt ösztönében benne vannak, kell hogy a „Grand art” művészeinek ösztönébe is átmenjenek.”<sup>10</sup>

Mivel a stílus egy kor lelkét fejezi ki, egész kultúráját áthatja, a gondolkozást, viselkedést, a vallást, filozófiát, tudományt, művészetet. S ez utóbbi minden ágát. Az építészet, mint valami karmester jelöli ki a többi művészet helyét, és hangolja össze formavilágát. Az *ars una* elv alapján él gyakran zenei analógiákkal és figyeli a képző- és iparművészetek közeledését. Valószínűleg ez is hozzájárult, hogy a Gyagilev balett párizsi bemutatkozására úgy emlékezett, hogy „egész extázisban, kábultan hagytam el minden előadásuk után a színházat,”<sup>11</sup> és ezért látta úgy, hogy „a weimari Bauhaus stílus szempontjából a legideálisabb egyesülés, mert valamennyi művészetnek egyesítése. Egy jó művész, jó hangszerelő kezében stílusban teljes elegységhez vezethet.”<sup>12</sup> Ő maga is – amellet, hogy jól és szívesen zongorázott – festett, szobrászkodott, szőnyeget és élete vége felé beton-üveg kompozíciókat tervezett.



2. Bor Pál: Freskótér a MÉMOSZ pályázatra, 1952.

A Válasz 1949-es számában megjelent *Stílus* című cikkében a régi elvek mellett talán két új árnyalatot vél kiérezni a kései olvasó. Az egyik, hogy a stílust teremtő kor-szellem jellemzése bővül: „Állandó társadalmi struktúra, kialakult életviszonyok, s mi a leglényegesebb, a szellemi élet megújulása, új alapokra helyezkedése: az élet új céljának, új ideáljának kialakulása.” És hozzáteszi: „A mi korunkban a társadalom felépítése új formát mutat s ehhez mérten az életfeltételek is átalakulóban vannak, ha még messze is vannak a végleges kialakulástól. A szellemi élet, az ember új viszonya világához azonban már határozottabban jelentkezik.” A másik: „...az igazi stílusok idejét századokkal méri-rik! Keletkezésük és kifejlődésük folyamatos, lassú, szerves fejlődés. Sokan türelmetle-nek.” „A parancsra, mondvacsinált empire”-t nem tekinti stílusnak, mert „nem. az élet-ből őszintén, természetesen folyó.”<sup>13</sup> A szocializmus szó csak az utolsó bekezdésben buk-kan föl: „Ma a szocialista világban a népet nem kell lekenyerezni, káprázattal, ámitással megvesztegetni, mert a maga ura. De a művészet értékét és szükségességét is neki kell felismernie... lesz-e szíve és bőkezűsége ahhoz, hogy erre áldozzon?”<sup>14</sup>

A felszabadulás optimizmusa még tart, összekapcsolva negyven év forma for-radalmával. De mintha érezne valami veszélyt. Érezhetett is. A KUT, a Kassák lapok, s hamarosan a Válasz megszűnése, nem is beszélve a politika fejlemé-nyeiről már igencsak mutatták az időromlást. 1947-es kiállításának szokásosan jó a visszhangja. Két disszonáns hang hallatszik csak, egy fanyalgó kritika a Szabad Népben és Oelmacher Anna rövid írása a Szabadságban. Érdeemes ide-idézni ez utóbbit teljes egészében: „Bor Pál képei púderos-hamvas megjelenésük-ben rosszul tolmácsolják különben vonzó témáit. Túlságosan idillivé enyhíti a falu kemény életét, mert hiszen egy hazatérő csorda, egy pásztor, vagy favágó munkája nem rokokó idill.”<sup>15</sup> Egy füst alatt Korniss Dezső is megkapja a magá-ét, egyszerűen társadalomellenesnek bélyegeztetvén. (Összevetésül a Független Magyarország: „Bor Pál főleg megkapó színhatású tájképeivel hívja fel magára a figyelmet; témáit mindig a falu és a természet adja, amelynek évtizedek óta rajongója. Kikötött ember című faszobra a fájdalom realitásával hat a nézőre, nagyon tetszett.”<sup>16</sup>)

Es most engedtesék meg nekem egy kis magán kitérő.<sup>17</sup> A háború legrosszabb évét és az azt követő néhányat Bor Pál Dömsödön vészelte át, ahol rajzot is tanít-tott. Amikor az iskola vezetője az egyik télen tüzelőt kért, az előjáróság azt felel-te, hogy tüzeljen a tanárnr a lába szárával. Művésznk erre összeszedett néhány

markos tanítványt, az egyik szülő szekerével kimentek a legközelebbi erdőbe és kivágták a szükséges fát.

Bor Pál mérnöksége óta szeretett minden anyagot, a fát különösen, nemcsak rajzolatát, de szerkezetét is. Értett is hozzá. Még hetvenen túl is kivette a kezemből a fejszét, ha nem bírtam egy görcsösebb tuskóval. Biztos, hogy kritikusanál jobban tudta, milyen kemény sors a „döntsd a tőkét”. A kép, amely az idézett írás ürügyét adja, a fent mesélt akció emlékét őrzi. Fojtott színvilága, a hideg kék árnyékok a hó fehérjén a fagyot éreztetik, a képet átlósan kettévágó már ledöntött hatalmas fatörzsek súlyos kontraszt barnája, s az ezek megmozdításán igyekvő, hozzájuk képest kicsi emberek az erők egyenlőtlenségét. Mint ahogy a hazatérő csorda alkonyi fényben csillámló porát sem tévesztheti össze, aki csak egyszer is szívta, a púder hamvasságával, még ha a por itt is, ott is por. Ezek persze csak az én szubjektív asszociációim. Effélékre O.A-nak is joga van. A baj nem az, hogy neki más jutott eszébe a képekről, mint nekem, hanem az, ami utána következett, és amit ezek a sorok előre jeleztek, még ha akkor nem is tudhattuk.

1950-ben és 51 elején a régi barát, Major Máté teszi lehetővé, hogy az általa szerkesztett Építés, Építészetbe írjon a már mindenhol kiszorult Bor Pál. Major régi kommunista létére is kitart „modernista” elvei mellett, és, míg ki nem dobják, lapjában is megszólaltatja a modern gondolat képviselőit. Ennek áráként a folyóirat jelszavai, politikai szövegei a kötelező frázisokat ismételtetik.

Bor Pál két elméleti elemzést jelentet meg itt. Az első Almár György építésszel közösen. Jó barátok, álláspontjuk nem különbözik. A svájci Werke egyik 1949-es számában megjelent cikkeket ismertetik, és kommentálják, az építészetéről szólókat Almár, a festészetéről írottakat Bor. Ez utóbbi úgy látja, hogy huszonöt éve, amióta nem járt nyugaton, nem változott semmi. Nincsenek összefogó eszmék, és a magántulajdon biztosítja, hogy minden birtokos azt építsen, ami csak eszébe jut. Nagy, közös vállalkozásokra pénz sincs elég. Bezzeg nálunk. Van közös cél, a szocializmus, a marxizmus összefogja a tudományt, technikát, művészetet, az építkezések mennyisége csodálatos. *„Nincs az a közös érdekű építés, amit megvalósítani ne lehetne. Az új építészet formai kialakulására s a művészetek szoros összefogására minden előfeltétel megvan.”*<sup>18</sup> Ebből azonban nem nagyon valósult meg semmi. Építünk, de hogyan? Az építésznek kell erre irányítania a társzművészeteket. Megmondania, hogy például a kép a teret építse tovább, vagy a falat, mint síkot hangsúlyozza; *„élénk vagy tompított színeket kíván-e, hogy a kép harsogó vagy halk szavú legyen-e.”* *„Az építész tervezőasztala mellett egész műhelytelepnek kell lenni, ahol a munkában szereplő művészeknek állandó érintkezésük van egymással a tervezésérlelés és kivitelezés minden stádiumában.”*<sup>19</sup>

Ennél lényegesebb *Az épületdíszítés kérdéséhez* című. *„A mi korunk kezdet”* – indítja – mind a társadalmi berendezkedést, mind a neki megfelelő új művészetet illetően. A gondolkodás materialista, miszerint a világ törvényszerűen működik, és dialektikus, vagyis minden jelenséget a változó egészben elfoglalt helye határoz meg. Az ember a természet energiáit a saját céljaira használja. Az épület életünket szervesen egészíti ki, *„együttal arra is törekszünk, hogy maga az épület a maga törvényében egységes konstrukció legyen, mint ahogy a természet minden alkotása is a saját törvényét követő szerves egység.”*<sup>20</sup>

Az épületek sokféle célt szolgálnak, s a mai technika is sok szabadságot enged az építész fantáziájának, a művészi megformálásnak. Amikor már a munka nem



robot, a hivatal nem elnyomó, a kórház nem halálgyár, az épület esztétikai szerepe nő. *„Hogy a dolgozó ember jól érezze magát a gyárban, szívesen menjen be a hivatalba, vagy akár a kórházba is, ezeknek is világosaknak, levegőseknek, derűseknek kell lenniök. Az épületek külseje is optimizmust kell, hogy sugározzon.”* Példaként még a moszkvai metró is megemlíti, de csak abból a szempontból, hogy milyen nagy gondot fordítanak esztétikus kiképzésére.<sup>21</sup>

Az új téralakításhoz és dekoráláshoz olyan formálási elv kívánatos, amely korlátot szab a túl nagy szabadságnak. Ez a természettől tanult, de nem azt utánzó organikus elv: a feladatot szolgáló konstrukciós vázból fejlesztjük ki a díszítő elemeket. *„...az épület organizmusa sem bírja el, hogy rajta idegen törvényeket követő élősdiek, akár egyéni úton haladó műtárgyak szerepeljenek.”*<sup>22</sup>

Azonos vagy rokon anyaga folytán a szobor áll legközelebb az épülethez, már csak azért is, mert ugyanaz a fény és árnyék mintázza. Az erősen három dimenziós plasztika azonban nehezen kapcsolható az épület külsejéhez. A festészet a színnel, a vonallal és ritmussal alakítja a teret, és *„azt az eszmei tartalmat, melyet az építész elvontabb eszközökkel az érzelmeken át juttat kifejezésre (a derűs, vidám, felemelő hangulatot), tárgyi mondanivalójával reális dolgokhoz köti”,* és közelebb viszi az emberekhez.<sup>23</sup> Mivel azonos eszmét szolgálnak, felfokozzák egymás hatását. Ezek után a szövött kép, a mozaik, a kerámia, a színes ablak és az építészeti dekoráció kerülnek sorra.

Talán ez a kivonatos ismertetés is érzékelteti Bor Pál viszonyát ezekhez az évekhez. Megismerkedik az eluralkodó marxizmussal. Elolvassa A tőkétől az Empirikriticismusig az új „klasszikusokat,” kínlódik Lukács György stílusával, (azt mondja, csak ha visszafordítja németre, válik érthetővé), és természetesen körülvéshi őt az új frazeológia. Aztán mindezt összekapcsolja rég kialakult saját álláspontjával. Meglehetősen zökkenőmentesen megy. A stílusváltást megalapozó korszellem átalakulás egybe esik a szocialista forradalommal. Megalapozottabbá válik ezzel? Mivel látja, hogy a gyakorlat milyen messze esik az elképzelésektől, inkább utópisztikusabbá. Aztán van, ahol csak a szavakat cseréli: természettudományos gondolkodás helyett materializmus, környezet teremtés helyett visszahatás.

A kapitalizmus kritikája sem esik nehezére. A modern művészet előzményeivel, a múlt század deréki l'art pour l'art mozgalmak óta (vagy talán már a romantika óta) élesen pénz- és piaccellenes. Ő is kezdettől élete végéig csak rosszat mond a polgári gondolkozásról. Itt legföljebb a hang odavetett durvasága, közhelyessége kelt gyanút, hogy csak fedő frázis. Jellemző az 1950/9–10. szám utolsó oldalára biggyesztett kis cikkecske arról, hogy *Hol tart a külföld építésze?*<sup>24</sup> Az első bekezdés megbélyegzi a nyugati szabadság elvtelen zűrzavarát, majd a Neue Bauwelt egy cikke alapján igen tárgyilagosan, sőt rokonszenvvel ismerteti a „funkcionalizmus” kettéválását. Le Corbusier, Gropius és mások absztrakt, geometrikus, szép arányokat, kiegyensúlyozottságot kereső irányzatát és Wright és követői romantikus, természetbe olvadó, dinamikus megoldásait. Az elzártság idején nem volt jelentéktelen az efféle híradás.

Egy év alatt a folyóiratba hat kiállítás kritikát is ír, két magyar és négy külföldi (csehszlovák, román, kínai, lengyel) nemzeti tárlatról.<sup>25</sup> Ezek, az elvárásoknak megfelelően, a műalkotások történelmi, társadalmi tárgyának ismertetésével kezdődnek, sok üres közhellyel. Bor Pál mindig fontosnak tartotta a művészi tartalmat. Konceptiójának megfelelően ez részben a tárgy karakterét, részben és főképp-

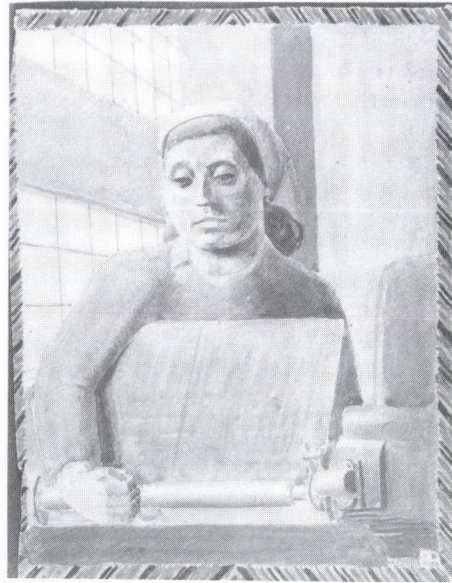
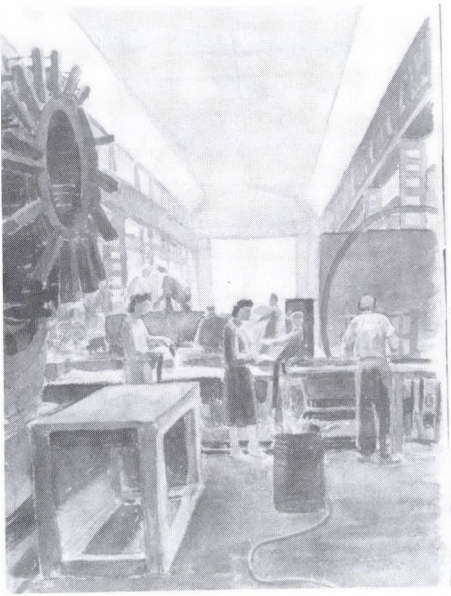


pen azt az egyénre és korra jellemző lelki, érzelmi világot jelentette, amelyet a forma kifejez. Korai írásaiban ennek hiányát csak hanyatló stílusok kiüresedésében vagy az újat keresés zsákutcáiban látta. Egyik késői cikke, *A formák diadala a farsangon*<sup>26</sup> is kikel az önkényes játszadozás a formákkal, idegen jelmezekben parádézás ellen, hiszen minden művészi forma, az absztrakt is, pontosabban éppen az absztrakt leginkább, belső tartalmak hordozója. Persze a szocreál által megkövetelt dominanciája a tartalomnak nem ezt jelenti, de érdekes megfigyelni, hogyan csempészi be a hivatalosan előírtba a maga felfogását. A román művészek – írja – a szocialista realizmus megvalósításában előbbre jutottak, mint mi, „a színek összhangját tudatosan választják meg, hogy ezzel is fokozzák a kifejezés erejét.” Két képet említ, „ahol a színek. a téma érzelmi részét támasztják alá.” A kompozíciók mozgalmassága, a többalakos szobrokon az alakok csoportosítása is ezeket a célokat szolgálják.<sup>27</sup>

Vagy a lengyel tárlat, amelyen a leverte szabadságküzdelmek keserűsége melanholikus témákban, mély színekben mutatkozik, mint Chopin zenéjének érzelmes, dallamos szomorúsága. Keresi a nemzeti sajátosságokat, a szocreál elmélet ezt megengedi. Bizony a bűvópatakká vált elmélet szegényes felcsillanásai ezek a gondolatok korábbi és későbbi áradásához képest.

Talán valamivel tartalmasabb az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás elemzése. „A művészek feladatuk kapták, hogy műveikben leghívebben tükrözzék országunk gazdasági és társadalmi változását... a reális megjelenítés volt a legkézenfekvőbb, mert ez a legközérthetőbb...”<sup>28</sup> A témákat illetően ez meg is történt. Más a helyzet szakmai szempontból. Sok a dilettáns. De a jó művészek is „erősen tompított színekben oldották meg feladatukat,” a valóság színeiben, tónusokban sokkal gazdagabb. Sokféle a művek stílusa. „Ahhoz, hogy a mi korunk egységes hangja – a szocialista realizmus – megvalósuljon, a művészeknek meg kell szabadulniuk a régi stílusok csökevényeitől, hogy az objektív valóság ábrázolásán át a képalakítás törvényeinek új megfogalmazásához juthassanak el.” A forma most is fontos. „...amikor a festék színné lesz és ezzel szubjektív élménnyé, akkor kapcsolatba kerül érzelmi világunkkal és a kifejezésnek válik eszközévé... a vonal, a tónus, a ritmus is. Ezek teszik az objektív valóságot a képben éléttel teljessé, lelkesítővé... A festői eszközök helytelen... alkalmazása tesz néhány képet olyan hátborzongatóan hideggé és panoptikumszerűvé...”<sup>29</sup> Nem érzünk ezekben a megfogalmazásokban így utólag némi tragikus kétértelműséget?

Általános hiba a pongyolaság: át nem gondoltság, felületesség, vázlatosság. Szembetűnő a példakép szovjet kiállításon látottak lelkiismeretes kidolgozottsága, szakmai gondossága.<sup>30</sup> – Ez a probléma állandóan foglalkoztatja szerzőnket, és jellemző, hogy ez az egyetlen, amit említ, hogy meg kell tanulni az oroszoktól. Egyik 1924-ben a Magyar Írásban megjelent *Párizsi levél* c. cikkében ír a *Mesterségek szeretetéről*. „A néha nagyon üres és felületes impresszionizmussal és a néha nagyon véletlen és odahirtelenkedett posztimpresszionizmussal szemben, a mai irányokat befejezett, becsületes elkészítés, megcsinálás jellemzi. Tehát talán az, ami régen az akadémikus irányokat jellemezte. Egy kubista szobor, vagy kép minden vonásában, formájában átgondolt és kész.”<sup>31</sup> 1948-ban az egyik Kassák lapnak ír *A mesterség dicsérete* címmel cikket, de már nem jelenik meg, mert a folyóiratot megszüntették. Csak több mint húsz évvel később tudja publikálni.<sup>32</sup> De itt, 1950-ben ezt a gondolatot is megpendíti röviden és jól becsomagolva.



3. Bor Pál: Vázlatok Ganz Villamossági Gyárból, 1950-es évek

Major és az építészet tetemre hívása, a szerkesztő menesztése után Bor Pál nem ír többet a lapba, ezzel ez a csekély nyilvánosság is bezárul előtte, és hosszú hallgatásra ítéltetik.

### *Képek és képtelenségek*

Bor Pál mindig kedvelte az allegorikus kifejezésmódot, összefügghet ez Ady szeretetével is. Már a fogság tehetetlensége is kezetlen, lábatlan, férfi torzóban és fekvő hasábra görnyesztett, ugyancsak férfi akt szoborban jelenik meg. A húszas évek táján *Az élet örök útja* címmel fest egy ember vezette ökrösszekeret, az asszony gyerekekkel a kocsin ül. Golgotái is ide sorolhatók. Az új háború szörnyű utolsó évét megjelenítő szobor: oszlophoz kikötött ordító meztelen férfi. Az új élet reménykedését az említett, és az ostrom során elpusztult és most újra megfestett alkotások is jelzik. A most *Ósi szekér*-nek nevezett tovább halad az anyával és csecsemővel, a két Golgota fényei a feltámadást ígérik.

Az újjáépítést mutató freskó vázlatain a tervezett épület kontúrjai pirosan rajzolódnak az égre, míg a földön a szorgos kivitelezést szemlélhetjük. Néhány változaton két főalak kézfogásra irányuló gesztusa a munkás–paraszt szövetséget szimbolizálja, háttérben táj, előttük fekvő női akt gyerekekkel. Gobelin tervet is találunk ebből az időből hasonló témával. Már a hatvanas évekből való *Pusztuló birtok* lehangoló, kopár fáival, egy ház üres kontúrjaival, fekete-fehér színtelenségével az enyészet bánatát sugározza. Érdekes, hogy közvetlen politikai, mintegy epikus témák csak ötvenhat körül jelennek meg: árvíz, disszidálók, sőt, óvóhely, fönt kinyílt ajtón fény ömlik a sötét pincébe, orosz katona lép be, a lentiek felé és a világosság felé örvendeznek. És egy már modern formákkal élő bányakép.

A karakter és stílus ellentéte és összhangja nem csak elméletileg érdekli egész pályafutása alatt, az alkotás is e két pólus között mozog. Egyes műfajokban és korszakaiban az előbbi, másokban az utóbbi dominál. A harmincas évek balatoni képein a párás levegő pasztell finomsága ölel át. Negyvenkettőtől a keményebb dunai táj mintegy realistább műveket terem. Így a realitás felé fordulás politikai követelménye mintha beleillene ebbe a pályáivbe.

Diákkorától jól rajzolt. Mióta művész lett, állandó harcot folytatott ez ellen a képessége ellen. Félt, hogy „elviszi a ceruzája,” hogy a könnyed és tetszetős rajz eltereli a figyelmét a fontosabb dolgokról. Konzervatív rajztanárom, aki pocsék iskolai teljesítményemet úgy jellemezte, hogy amit produkálok, azt be lehetne küldeni az UME kiállításra, mikor egyszer meglátogatta őt és belelapozott grafikaiba, azt kérdezte, hogy miért lesz modern művész, aki így tud rajzolni. Mikor a realizmus mintegy társadalmi igény jelentkezett, talán az is fűtötte, hogy megmutassa: a látványt is vissza tudja adni annyira, mint azok, akik máshoz se értenek. Már a MÉMOSz pályázatra beküld egy nagyívű, mozgalmasság építkezést ábrázoló freskótervet. Lejár a kollektív műterembe rajzolni a köz-modelleket, elmegy Sztálinvárosba, a Ganz Villamossági Gyárba. Karakteres portrék tömege készül, gyári enteriőrök, építkezések és épületek. A Széna tér a lakásablakból, ünnepi felvonulókkal vagy menetelő katonákkal, behavazva vagy nyüzsgő piacozókkal. Egy öreg suszter, mély figyelemmel a munkájára, egy természetes asszonyság, aki ajkáról a szót leső kislányának mesél. Az eredmény?





4. Bor Pál: Pusztuló falu, 1971–72.

Nemcsak Bor Pál sorsának alakulása végett, hanem azért is, hogy a kort érzékeltes-sük, érdemes bepillantnunk a művész hivatalos levelezésébe.<sup>33</sup> A tervszerűen gondoskodó rendszer nem feledkezik meg róla se. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége 1950. április 24-i levele a Művészeti Alkotások Nemzeti Vállalatnak:

„Bor Pál festőművész munkáit Szövetségünk megtekintette és ennek alapján kérjük az NV-ot, hogy portrérendeléseknél vegye Őt is számításba”(nem vette). Másfél évvel később újabb ötlet. „A Magyar Népköztársaság Képzőművészeti Alapjának vezetősége október 9-én tartott ülésének határozata értelmében közlöm a következőket. A beküldött munkát a vezetőség elfogadta. A legjobbnak és legerősebbnek a tájképfestésnél látta a bizottság, azért felhívja a figyelmét, hogy lehetőség szerint azzal foglalkozzék.” És nemcsak tanácsol (utasít?), hanem segít is: 1953. VI. 15. „Igazoljuk, hogy Bor Pál festőművész szövetségünk tagja, aktív alkotóművész a IV. Magyar Képzőművészeti Kiállításra készül és Budapest újjáépítésével kapcsolatos tájképfestési tanulmányokat folytat. Művészi munkásságával tevékenyen részt vesz szocialista kultúránk építésében. Kérjük az Illetékes Hatóságot, hogy nevezett művészt munkájában támogatni szíveskedjenek.”

És nemcsak támogatják, hanem küldik is, hisz így kerek a rendszer. „Kedves Kartárs! Értesítünk arról, hogy az 1951. év első felében a II. kerület 2. Körzetében a dekorációs munkálatok művészi irányítására és ellenőrzésére a II. ker. MDP Pártbizottsággal történt megbeszélés alapján téged kérünk fel. Ennek értelmében légy szíves beosztásod helyén mielőbb tájékozódj a legközelebbi feladatokról. A ke-

rületi dekorációs felelőssel ... elvtárssal (Képzőművészeti Főiskola) is vedd fel a kapcsolatot. Kartársi üdvözlettel: ... szöv. titkár ... béke bizottsági titkár” Míg ezek a kartársi levelek hullanak, nem engedik önálló kiállítást rendezni, a „nemzeti” tárlatokra beküldött képeit visszautasítják. Mikor jövedelem híján megbízásért vagy segélyért fordul a Képzőművészeti Alaphoz, annak vezetője azt mondja, hogy ha keresni akar, menjen el műszaki rajzolónak. Ő is úgy kezdte, és csak aztán lett művész.<sup>34</sup>

1953-ban Sztrókay Kálmán megkéri, hogy az általa szerkesztett ifjúsági ismeretterjesztő lapba írja meg a Ganz Villamossági Gyár történetét, és a Kohó és Gépipari Minisztériumhoz fordul, engedélyezzék, hogy a géptermekben „néhány speciális művészi rajzot készítsen a főbb számszámgepekről.” A gyártörténet megjelenése után festőnk az üzem igazgatójához fordul:

*„Visszatérve utolsó beszélgetésünk tárgyára kérelemmel fordulok Igazgató Elvtársához. Most, hogy a gyár teljesítette tervét és az anyagi lehetőségek megvannak, arra kérem, hogy foglalkozzon ismét az üzemmel való kapcsolatom kérdésével.*

*Nekem a gyárral régi kapcsolatom van. 1909-ben magam is dolgoztam a gyárban, és később ismeretségbe kerültem legkiválóbb mérnökeivel és feltalálóival. Ismertem Bláthy, Zipernowsky, Kandót, Korbulyt, Bánkit ... Évek óta bejárok a gyárba, hogy a gyár életéről egy-egy képet fessek ...*

*Hogy a gyár életével még szorosabb kapcsolatba kerülhessek, szeretném, hogyha most egy évi üzemi szerződés formájában mintegy a gyár kötelékébe kerülhetnék, s a gyár részére [részéről?] megadott témákat (gyárrészletek, kiváló munkások) megfesthetnék. Ilyen szerződést már a legtöbb nagyüzem kötött egy-egy kollégámmal.*

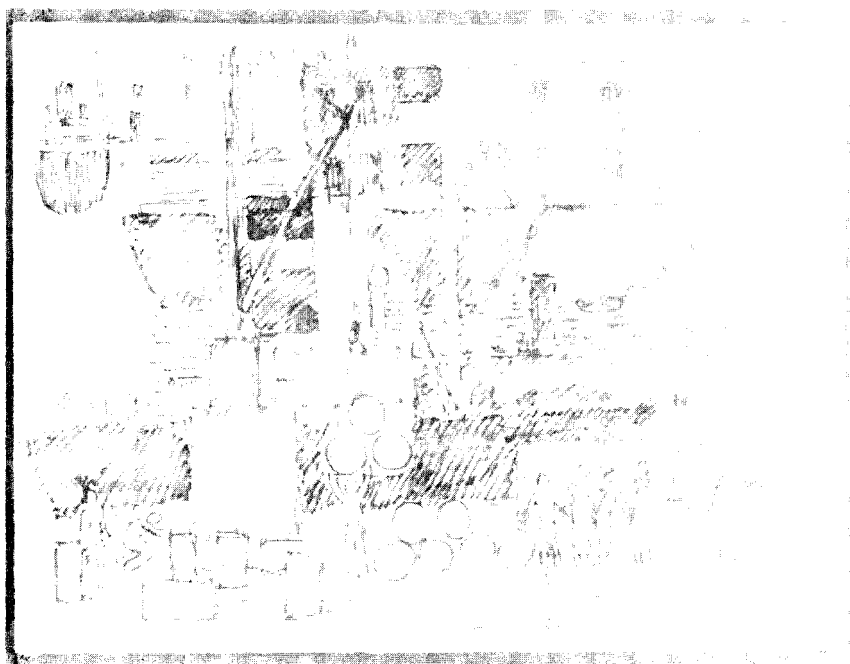
*Amennyiben ez most még nem volna megoldható, úgy a kérésem az volna, hogy a már megfestett, a gyár egy-egy részletét ábrázoló képeim közül – ezek között vannak olyanok, amelyek már kiállításon is szerepeltek – venne a gyár.*

*Kérésemet az üzem pártszervezete és a Művészeti Dolgozók Szakszervezete is támogatja.*

*Bpest, 1955. ápr. 11.”*

Az időpont nem volt éppen kedvező. A címzettet hamarosan menesztik is. A következő levél utódjának szól. Ismerteti az előzőben írottakat, és hogy az előd méltányolta a kérést, de szerződéskötésre nem talált megfelelőnek a pillanatot. A főkönyvelő viszont utasítására kiválasztott megvételre egy, a nagyszerelőt ábrázoló képet. Mikor fizetni kellett volna, éppen elfogyott a pénz, de ígérték, hogy júliusban lesz. Megismétli a szerződés kérést. *„Most, hogy a gyár olyan szép fejlődésnek indult, igen sok téma van... akár a most épülő új gyárrészleget, akár az új bölcsőde életét stb.”* Jelenleg „egy turbógenerátor álló részének szerelését festem.”

Önéletrajzában írja: *„Bizony csalódott és elkeseredett voltam néha. Csak a munkám vigasztalt meg, melyben törhetetlenül kitartottam addigi vonalam mellett. Volt egy rövid ideig való törés, mikor majdnem a naturalizmusig hajtottam az objektív valóság tanulmányozását. Az objektív valóság utáni érdeklődésem vitt arra is, hogy három télen át egy gyárba jártam minden nap és ott festettem. (Persze nem gyári szerződéssel, mint kollégáim közül jó néhányan havi 1500 forint fizetéssel. Ilyen irányú kérésem nem talált meghallgatásra. Megint kívül maradtam a mulatozásból.)”<sup>35</sup>* Panasza alaptalan, hiszen az Alap éppen akkoriban szánja meg nagy nehezen, és utal ki neki havi 300 Ft kegydíjat.



5. Bor Pál: Falfestményterv

A Ganzban megkérlik, hogy állítsa ki ott készült képeit az ebédlőben, hogy a munkások megnézhessék. Ez megtörténik, és még vásárolnak is. A gyár is rászánja magát, de csak akkor vehet, ha az Alap árazza a kiválasztottakat. Ott először is lehordják, hogy hogyan mert engedély nélkül kiállítást rendezni, árazni pedig nem hajlandóak. Többször beküldi, visszautasítják. Végre egy félév után ráütik az árat, de addigra a gyárnak elfogy a pénze. Nem is lesz, évekig. Végül is az ott hányódó két kép kézen közön eltűnik. Hiába fordul utoljára a rendészethez is, hivatkozva arra, hogy engedély nélkül semmit sem szabad kivinni a kapun, a képek pedig nagy méretűek, az eredmény semmi.<sup>36</sup>

Lejár Sztálinvárosba is. A Nehézipari Minisztériumtól kér 53-ban engedélyt, hogy a városban egy hétig festhessen és rajzolhasson. Meg hogy az üzemi konyhán étkezhessen, persze saját költségén, és munkásszálláson lakhasson. Életrajz mellékelve. Hála az Alap támogatásának, meg is kapja, sőt, még a Sztálin Vasműbe is bemehet „a vállalat vezetője által kijelölt területre kísérővel. A látogatás célja: a vállalatvezető által engedélyezett területen és témakörben készítendő festmény és rajzkészítés, a rendészeti osztály bevonásával.” Az önéletrajz: „Majd az induló Dunapentelére mentem le szintén maszek alapon, mert érdekelt. Munkásszálláson laktam és munkásétkezőben ettem, hogy a munkához, munkásokhoz minél közelebb jussak. Harmadik ott tartózkodásomkor az Alap szépen berendezett lakásában laktam és a Béke étteremben étkeztem. Ez már elválasztott a munkásoktól és a Béke szálló jazz-bandes étkezésein s esti táncmulatságain nem éreztem magam jól, mert



*nem illettek bele az épülő új városban engem érdeklő világba. Tudom, hogy a munkásoknak, tisztviselőknek is van szórakozási igényük, de az ilyesmit nem éppen Sztalinvárosban akartam tanulmányozni.*<sup>37</sup>

A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségétől 1950. február 1-i dátummal a következő levelet kapta: „Kedves Kartárs! Értesítünk, hogy Szövetségünk Felvételi Bizottsága legutóbbi ülésén hozott határozata értelmében felvettünk tagjaink sorába.” Öt évvel később ugyanattól az intézménytől hosszú levelet hozott a postás. 1955. májusát írták, két hónapja buktatták meg Nagy Imrét és vezerte vissza teljhatalmát Rákosi. Íme a levél:

„Kedves Elvtárs! A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége új, megnövekedett feladatok előtt áll. Biztosítani kell az eddigieknél határozottabb elvi irányítással művészetünk fejlődését, a szocialista realizmus útján való előrehaladását. Ehhez a Szövetség belső átszervezése is szükséges. Nem cél, hogy minden alkotó képző- és iparművész tartozzék tagjai sorába, hanem, hogy első sorban azok vegyenek részt munkájában akiket szakmai és politikai felkészültségük az irányító, útmutató feladatok végzésére különösen alkalmassá tesz, múltbeli, jelenlegi tevékenységük ezt indokolja.

Szövetségünk tagságának összetétele több mint 5 esztendővel ezelőtt alakult ki, azóta nem változott lényegesen, megmerevedett. Vannak azóta kiemelkedő eredményeket felmutató fiatal művészek, akik hiányoznak tagjaink sorából és sokan vannak bent olyanok, akik 5 esztendő alatt nem mutattak fel megfelelő művészi fejlődést vagy éppen teljesen abbahagyták alkotó munkájukat. Szövetségünk tagságának felülvizsgálatával megbízott bizottság javaslata alapján olyan döntés történt, hogy az Ön tagsága megszűnik.” Aztán néhány vigasztaló szó, hogy alkotó munkájához eztán is biztosítva lesz minden segítség és támogatás – láttuk, hogy eddig is mit kapott –, és ha fejlődik, kérheti visszavételét. Bor Pálnak az igaztalan és sértő szövegen kívül az esett rosszul, hogy mint elnök Bernáth Aurél írta alá, akivel a KUT vezetésében évtizedekig közös művészi célokért fáradozott. Igaz, az utolsó közgyűlésen vitakoztak: Bor Pál ellenezte, Bernáth javasolta a KUT önfeloszlatását. Úgy látszik, már akkor jobban értesült volt. A kizárás ellen fellebbezés Darvas József népművelési miniszterhez, aztán értesítés, hogy majd döntenek, aztán, hogy döntöttek és majd a szövetség közli az eredményt, és végül: a miniszter a „döntéssel egyetért, illetve azt jóváhagyja.”

Az eljárás lezárultával hosszú levelet ír a pártközpont kulturális osztályára az ott dolgozó Németh Lajosnak, aki új hangot ütött meg a művészetpolitikában, és emberségesnek mutatkozott a történetek során. *„Ha nem is a Minisztérium döntésének megváltoztatása érdekében ... csak azért, hogy emberi és művészi helyzetemet feltárjam. Előre bocsájtom, hogy ez újabb döntés is meghallgatásom nélkül történt.”* Ír törekvéseiről, sikereiről és kudarcairól, elszigeteltségéről mindkét rendszerben. *„A Szövetségből való kizárásom és a hangadó művészek közösségéből ebből folyó kirekesztésem természetesen lelkileg depresszív. Ez azonban csak korlátoz, de nem akadályoz meg abban, hogy művészeti és művészetelméleti munkámban továbbhaladjak azon az úton, melyen 40 év előtt elindultam.”* „Az embernek, ha művész, vállalnia kell sorsát és menni azon az úton, melyet magának kijelölt. Hacsak nem győzik meg arról, hogy helytelen úton jár. Ezt pedig eddig velem szemben meg se kísérelték.”



6. Bor Pál: Falfestményterv

A forradalom kellőképpen megrázta a rendszert. Így 1957 januárjában értesítik, „hogy a Szövetség Intéző Bizottsága f. hó 23-i ülésén megsemmisítette az 1955. évi tagrevízió határozatát és így teljes joggal visszavette a Szövetség tagjainak sorába.” Az ijedtség azonban nem tartott sokáig, és 59 nyarán jött az új levél. A megszólítás itt Kedves Barátunk. Új feladataink, mai fejlődés, a Párt és Kormány irányelvei, „időszerűvé vált a Szövetség újjászervezése és ezzel egyidejűleg a megváltozott feladatok ellátására alkalmas új szövetségi tagság kiépítése. A fentiek értelmében ezúton hozzuk szíves tudomására, hogy az átszervezés folytán a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségi tagsága (és tagkönyve) érvényét veszítette... eddigi munkáját megköszönve további jó munkát kívánunk.” Ennek mégis csak más a stílusa, mint a négy évvel korábbinak, még ha ugyanazt is mondja. Végül Németh Lajos 1976-ban meglepetéssel veszi észre, hogy Bor Pál nem tagja a Szövetségnek, és figyelmeztetésére az újabb levélben: „Örömmel értesítjük, hogy a Magyar Képzőművészek Szövetsége Választmánya 1976. VI. 14-i ülésén felvette Önt tagjaink sorába.” Mondtam, írja meg, hogy köszöni, reméli, hogy utoljára. Akkor éppen nyolcvanhét éves volt, töretlen munkakedvvel.

Az eddigiekből is kiderül, hogy Németh Lajos új stílust honosított meg ezekben az időkben. A mundér-szolidaritás helyett merte elítélni az embertelen és bürokratikus eljárást. Ezért aztán Bor Pál komolyabb, tartalmi kérdésekben is szívesen fordul hozzá. Az idézett levélben utal rá, hogy „A karakter és stílus dialektikus összefüggése” című tanulmányon dolgozik. Mint láttuk, a téma kezdettől foglalkoztatta. Ebben az írásban a korábbiakhoz képest nagyobb súlyt és terjedelmet kap a karakter jellemzése. Elküldi Németh Lajosnak, a válaszlevél kelt 1956. október 15-én (!). „Elnézését kérem, de a sok munka miatt csak most tudtam elolvasni

tanulmányát... Az eleje, a fák, a táj karakterének a költői méltatása kissé hosszú. Úgy vélem még bővebben kellene elemezni az új stílus kialakulásának a kérdését, és a stílus és a modor kapcsolatát. A cikket mindenesetre átküldtem a Szabad Művészetbe.” A következő napok, hónapok, évek nem tették lehetővé a megjelenést, ez csak 1970-ben következett be, rövidebb címmel.<sup>38</sup> Németh Lajossal haláláig jó viszonyban maradt, a művészettörténész sokat segített neki, értően foglalkozott munkásságával szóban és írásban, míg el nem búcsúztatta a temetőben. De addig még sok minden történt.

1958. márciusában lehetővé vált, hogy újra kiállítson. Egy kis termet kapott a Rákóczi úton, amelyet csak egy hátsó lépcsőn lehetett megközelíteni a Dohány utca felől. Tíz évig nem engedték a nyilvánosság elé lépni, nem merte visszautasítani, de csak grafikát állított ki.

„Vázlatok, feljegyzések, tanulmányok – írja a szerény katalógus bevezetéseként. – Ezt a címet adtam ennek a kiállításnak. Ezzel is jelezni akarva, hogy a kiállított anyag művészi munkának csak egy töredékét képviseli. Többet is állíthattam volna ki, mert van. De talán ennyi is elég lesz mutatóba, az utolsó 10 év előtt az Ernst Múzeumban rendezett gyűjteményes kiállításom óta végzett munkámból.

A vázlatok, mert ösztönösek, rendszerint hatásukban közvetlenebbek. És mert az ábrázolt élménnyel szemközt készülnek, a jelenséget is elevenebben adják vissza, mint a befejezett mű. Mint minden művész, én is állandóan jegyzem magamnak az élményeket, gyűjtöm, magamba szívom a vizuális történeteket, melyekkel a világban járva találkozom. A vázlatok, feljegyzések, tanulmányok ennek eredményei. De tisztában vagyok azzal, hogy a valóság élményeinek futólagos visszaadása nem célja a művészetnek, csak egyik eszköze a célhoz vezető úton.

Ezért a valóságélmény visszaadását csak tanulmánynak tekintem és arra törekszem, hogy a valóság sokféleségéből minél többet és többfelét ismerjek meg. Tanulmányaimban a valóság jelenségeinek a karakterét igyekszem megragadni és hangsúlyozni és modormentesen képbe foglalni. Talán ezzel igazolhatom a képek formai változatosságát.

Hogy a valóságból minél többet megismerhessek, annak formagazdagságából minél többet a hasznomra fordíthassak, azért legkülönbözőbb lelőhelyeit keresem fel. Jártam városokban és sokat jártam falun. Télen, tavasszal, nyáron és ősszel tanulmányoztam a vidéket. Gyalog, sível és csónakon az ország sok részében megfordultam. Vagy húsz nyarat töltöttem a Balatonnál és három teljes évet falun a Duna mellett. Télen évekig egy gyár életét tanulmányoztam, nyáron a mezei munkát, szőlőművelést, pásztorok, állatok életét, favágókat, stb. festettem. Szerettem a tornácos, régi házak között járni, de több éven át hetekig éltem a munkásokkal munkásszállásokon az épülő Sztálinvárosban.

Kíváncsiságom, meg kell vallanom, nemcsak tárgyi, de legalább annyira formai volt. Kerestem a téma adta formai újat és érdekeset, és a képmegoldásban, szerkesztésben a valóság adta határokon belül az újszerűre, a maira törekedtem. A formában újnak keresésében Bartók Mikrokozmosza is ösztönzött. Éreztem, hogy a mai kifejező forma megkeresése ma a művészetnek egyik alapvető feladata.

A formakeresésben nem álltam meg a véletlen adta valóságformáknál, műhelymunkámban, kísérleteimben a formában rejlő potenciálokat kutatom, a témát minél jobban felerősítő formai eszközöket keresem. Remélem alkalmam lesz rá, hogy majd ilyenirányú munkáimat is megmutassam.<sup>39</sup>

Még az év őszén kérvényt adott be, hogy a következő esztendőben egész munkásságát a nyilvánosság elé tárhassa. Visszautasították, hogy csak ötvenként jogosult rá. Hiába hivatkozott arra, hogy a termésnek csak töredéke fért be, egy tál lencséért eladta a juszt. 1960-ra újra kérte, mintegy 100 olajképet, 80 grafikát, 20 szobrot, textilterveket és elpusztult munkái fényképeit mutatta volna be. Hivatkozott arra, hogy 40 éve kiállító művész, 70 éves, hazai és külföldi sikereire, írásaira. A jelek azt mutatták, hogy a visszaválogzott légkörben ezek inkább ártottak, mint használtak neki. A válasz persze az volt, hogy nem. Egyik kéro levelének piszkozatában ezt olvasom: *„Ezt a kiállítást számadásnak szánom. Hogy a szoc.real kérdésének tisztázásához hozzá járul e az én munkásságom.”* Egy másik változatban pedig: *„Egy ilyen visszatekintő kiállítás valahogy számadás is, és én fontosnak tartom, hogy ily módon számoljak be arról, amit 40 év alatt csináltam.”* Valószínűleg egyiket sem küldte el.

Közben azonban történt valami. 1958-ban újra kimehetett kedves Párizsába, és ez fordulatot jelentetett, ha elveiben nem is, de festészetében. Képei, amelyek a tárgyalt időszakban egyre sötétebbek, színtelenebbek lettek, most kivirultak. Az inga visszalengett. Míg előbb, ahogy írta, majdnem a naturalizmusig, most, életében először egészen az absztraktig. Talán a legszebb, legérettebb húsz éves alkotói korszaka következett. Jöhetett, hiszen nem volt még csak hetven éves.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> *Emlékezések, elmélkedések. Önarckép. (Számadás önmagamnak)* Kézirat Bor Pál birtokomban lévő hagyatékában (továbbiakban Hagyaték) 9.

<sup>2</sup> U.o. 49.

<sup>3</sup> Magyar Írás, (továbbiakban MÍr) 1925/1. sz. 8–9.

<sup>4</sup> Munka, 1928/2.sz. 64.

<sup>5</sup> *Emlékezések...* 2. Hagyaték.

<sup>6</sup> *A fogsági napló* cím és oldalszámozás nélküli kézírás. Hagyaték.

<sup>7</sup> *Természetelvűség és absztrakció.* Ars Hungarica, 1981/1. sz. 118.

<sup>8</sup> *A fogsági naplóból.* Hagyaték.

<sup>9</sup> *A stílus keletkezésének föltételei.* Magyar Iparművészet (továbbiakban MIm) 1921. 9.

<sup>10</sup> V.ö. MIm. 1920. 35–36. Idézet: 37.

<sup>11</sup> *Emlékezések...* 12. Hagyaték.

<sup>12</sup> *A stílus ...* MIm 10–11.

<sup>13</sup> Válasz, 1949/2. 139. Kiemelés B.P.-tól.

<sup>14</sup> U.o. 142.

<sup>15</sup> *Három kiállítás.* Szabadság 1947. nov. 14. 4.

<sup>16</sup> Független Magyarország, 1947. nov.

<sup>17</sup> Néhány esetben leírok egy háttér történetet, vagy apám családi körben vagy nekem

tett megjegyzését, amelyet sajnos valószínűleg ma már csak én tanúsíthatok, és én is ki tudja még meddig. Ezeket természetesen dokumentálni nem lehet. Tudom, hogy az emlékezet nem feltétlenül hiteles tanú, mégis úgy vélem, hogy segítenek megérteni egy helyzetet, álláspontot, érzelmet.

<sup>18</sup> ALMÁR György – BOR Pál: *Építészet – Festészet – Szobrászat.* Építés Építészet, (továbbiakban ÉÉ) 1950/7. 474.

<sup>19</sup> U.o. 475. Kiemelés B.P.-tól.

<sup>20</sup> É.É. 1951/1–2. 43.

<sup>21</sup> U.o. 44.

<sup>22</sup> U.o. 46.

<sup>23</sup> U.o. 47.

<sup>24</sup> É.É. 1950/9–10. 688.

<sup>25</sup> É.É. 1950. 5., 6., 9–10., 1951. 1–2., 3. és 4. sz.

<sup>26</sup> A Magy. Képző- és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója 1975/4. 24–26.

<sup>27</sup> É.É. 1951/1–2. 94.

<sup>28</sup> É.É. 1950/9–10. 682.

<sup>29</sup> U.o. 683. Kiemelés B.P.-tól.

<sup>30</sup> U.o. 682.

<sup>31</sup> MŰ 1924/1. 13.

<sup>32</sup> Rajztanítás, 1969/1. 23–24.

<sup>33</sup> A következőkben idézett vagy hivatkozott levelek és levél fogalmazványok a Hagyatékban találhatók.

<sup>34</sup> *Emlékezések...* 98.

<sup>35</sup> *Emlékezések...* 96–97.

<sup>36</sup> V.ö. a Hagyatékban található levelekkel és az *Emlékezések...* 97–98.

<sup>37</sup> U.o. 97.

<sup>38</sup> *Karakter és stílus*. Művészet, 1970/5. 19–22.

<sup>39</sup> Fényes Adolf Terem, Budapest, VII. Rákóczi út 30. Bor Pál festőművész kiállítása 1958. március 7. – március 30. A katalógus előszava.

# ADATTÁR

---

Murádin Jenő

## MATTIS TEUTSCH JÁNOS KIÁLLÍTÁSAI A SZÜLŐFÖLDÖN

### *Műtermi bemutatók*

Mint művészetében, életvitelében és annyi minden másban, Mattis Teutsch a művei bemutatásában is valami rendhagyóra, a szokásostól eltérőre, különlegesre vágyott. Legszívesebben olyan állandó kiállítást tudott volna maga körül, melyen néhány régebbi munkáról, mint összevetési alapról irányította volna a figyelmet a diadalmaskodó újra, a legfrissebb eredményekre. Ilyenformán kívánta megosztani a fölfedezés élményét, a képi invencióban tett előrelépéseit mindazokkal, akik legalább valamilyen szintig ráhangolódtak e művekre.

Ez nemcsak elképzelés és ábránd volt. Meg is próbálkozott vele.

A terjedelmes Mattis Teutsch-irodalomban már a húszas évektől találunk leírásokat a festő és szobrász műtermének átgondoltan kialakított képére és berendezésére. A Hosszú utca derekán a földszintes régi anyai házban két szoba állt a rendelkezésére, melyhez a lakás egy belső folyosóval kapcsolódott. „Két szoba, az egyikben, amelyik kisebb, mindenféle szerszámok, vésők vannak, ez körülbelül a laboratórium – írja Benamy Sándor –, a másikban, a nagyobbikban, kis házi tárlat látható, itt szőnyegek és fa-karszékek is gubbasztanak.”<sup>1</sup>

Az eléggé nagy síkú falakon padlótól plafonig álltak a képek. Közismerten ez szerencsétlen megoldás, ám a művésznek gondja volt rá, hogy valamilyen szervezési elv érvényesítésével, hangsúlyozott színbeli harmóniával úrrá legyen a kényszerű zsúfoltságon. „Műtermének, lakásának falait egyöntetűen gondolja el – jegyzi föl Antal János, a Korunk szemleírója. – A téma nem fontos, a címek édeskeveset mondanak.”<sup>2</sup> Még érdekesebb az az észrevétel és leírás, amit Lukász Irén, a festő brassói tanítványa hagyott ránk. „Mattis Teutsch maga festette ki műtermét, és minden berámázott és felakasztott kép keretén kívül 10–15 centiméter széles szín-sávot festett a falra, a kép színösszhangjának megfelelően. Talán játéknak tetszett, de nagyon érdekes, különös hatást váltott ki.”<sup>3</sup>

Itt kezdődtek el, ebben a miliőben azok a „szimpozionok” – kötetlen beszélgetések a művek előtt –, melyekre olyan szívesen emlékezett vissza a művész baráti köre. Bálint Zoltán, Szemlér Ferenc, Abafáy Gusztáv, Kőrösi Sándor, Méliusz József, Benamy Sándor és még sokan mások őrizték meg emlékezetükben ezt az együttlétet. Művésztársak, a brassói közösség tagjai is megfordultak itt. Gyakori vendég volt Kollár Gusztáv a főgimnázium rajztanára és akvarellista, de feltehetően a korszerűségben Mattis Teutschhoz közelebb álló Fritz Kimm és Hans Eder százsz festők is látogatták e rendhagyó, mindig újraszervezett kiállítást. Hangulatában rapszodikus, hol élénk és jókedvű, hol a kellemetlen hírekre depressziósan reagáló festőt ismertek meg műtermének látogatói. Örökösen pipáját szíva, „beszé-



desen hallgatott”, vagy meggyőzően érvelt, de „soha sem erőszakosan, a mások véleményét figyelembe nem véve.” „Ilyenkor – emlékezett a szépíró és költő Szemlér Ferenc – órákon át volt képes a fal mellé támasztott képek hosszú sorát szótlán nyugalommal, és ezúttal minden fölösleges szóbeszéd mellőzésével bemutatni. Valahogy mindig visszafelé mentünk az időben, hiszen a felhalmozott képek külső rétegeit mindig az újabb festmények foglalták el, s a korábban festettek csak utóbb kerültek sorra. Legszívesebben persze mindig az újakat vette elő ismét és ismét, s igyekezett velünk vagy velem megértetni, micsoda szellemi és művészeti problémák megoldása izgatta megalkotásuk közben.”<sup>4</sup>

Ezek a műtermi tárlatok fontosak voltak számára, de nem helyettesíthették a tényleges kiállításokat. A művésznak szüksége volt a nagyobb nyilvánosságra. A várható erkölcsi siker mellett kétségkívül az anyagi szempontok is ösztönözték. Műveiből szeretett volna többet eladni, hiszen tanári fizetéséből négytagú családja élt.

### *Kiállítások a pálya kezdetén*

Mattis Teutsch János hagyatékában semmiféle följegyzés, adat nem maradt a korai kiállításokról. Ezeket a legújabb kutatások nyomán sikerült a teljes feledésből felszínre hozni.

Az első kiállítást a szülőföldjén a Hann Sebestyén Egyesület (Sebastian Hann-Verein) kezdeményezése tette lehetővé. Ez az 1910-es években történt, azután, hogy a művész a budapesti Nemzeti Szalon tárlatán egy alkotásával 1907-ben már bemutatkozott.<sup>5</sup>

A barokk kori erdélyi ötvösművészet kiemelkedő mesteréről, Hann Sebestyénről elnevezett egyesület Nagyszebenben alakult 1904-ben. Ez a szervezet később a néprajzi gyűjtőmunkát tekintette elsődleges céljának, de az alapítás körüli években több képzőművészeti kiállítást szervezett. Brassóban az 1910-es év végén az egyesület védnökségével rendezték meg azt a tárlatot, amelyen Mattis Teutsch János is részt vett.

A 160 képből, rajzból és szobrászati munkából álló kiállítás 1910 december 11-én a belvárosi Kolostor utca 29. szám alatti r. k. elemi iskola emeleti helyiségében nyílt meg. Szervezője Kollár Gusztáv<sup>6</sup> volt, aki e kezdeményezéssel a korabeli brassói művészeti élet áttekintését kívánta biztosítani. A néhány magyar művész (Raidl Sándor, Kollár Gusztáv, Marthy Pál) és a kettős kötődésű Mattis Teutsch János mellett a kiállítók többsége a sokkal népesebb szász közösségből került ki (Friedrich Miess, Ernst Honigberger, Eduard Morres, Hermann Morres, Fritz Kimm, Grete Hiemesch és a Medgyesről jött Hans Hermann). A Brassói Lapok névtelen szerzője hangsúlyosan méltatja a szobrászati művekkel jelentkezett Mattis Teutschot. „Néhány szobormunka Mátisz Teutsch János, szakiskolánk egyik fiatal szobrászművésztét dicséri. Nagy, széles formái, dekoratív vonalaikkal, komolyan végzett előtanulmányoknak az eredménye.”<sup>7</sup> A Kronstädter Zeitung közelebbről is meghatározza, milyen művekről van szó. Néhány apróbb, jelentéktelennek ítélt munka mellett két, közel életnagyságú bronz képmását (zwei fast lebensgrosse Bronzköpfe) emeli ki.<sup>8</sup>

Ezek a szobrok Mattis Teutsch műveinek távoli előképei. A kortárs európai művészettel együttlépő alkotó későbbi jól ismert hangja még nem szólal meg bennük,



1. Mattis Teutsch János: Vak férfi. Reprodukálva a Die Karpathen, 1911. 11. számában

de a formakésztség, a lendületes mintázás nem mindennapi tehetségre utal. Egészen friss kutatások nyomán (1999) sikerült megtalálni a két szobor reprodukcióját. Adolf Meschendörfer, a neves szász író folyóirata, a *Die Karpathen* mintegy fél évvel a kiállítás után, 1911-es évfolyamában közli „Johann Teutsch” szobrait, a két portrét.<sup>9</sup> A *Blinder Mann* című képmás tulajdonképpen félvak, idősebb embert ábrázol. Ez pedig ugyanaz a szobor lehet (vagy annak egyik kiérleltebb változata?), melyet Mattis Teutsch 1907-ben a Nemzeti Szalonban bemutatott. Mind ez a munka, mind a *Frauenkopf* címmel reprodukált *Női portré* érzékenyen és gazdagon modellált felületű expresszív mű, egy pályakezdő, de már sokat látott és tapasztalt művész alkotása. Ilyen megítéléssel, a művek alkotójának fejlődését méltatva (!) ajánlja olvasóinak az igényes szerkesztésű brassói folyóirat is.<sup>10</sup> A fölbukkant reprodukciók arra engednek következtetni, hogy a két szobor valószínűleg patinázott gipszben és nem bronzban készült. A bronzfej megjelölés a Kronstädter Zeitungban a szemleíró járatlanságából adódhat.

A következő kiállításra az 1914-es év elején egészen más körülmények között került sor. Egy pesti műkereskedő, Vastagh Gyula (a Vastagh művészcsalád tagja) nagyobb képgyűjteményt vitt le aukcióra Brassóba. A szokásos képvásárok egyike volt ez, melyen többségben műcsarnoki festők képeit láthatták. Kibérelték a Kertsch villát, s annak egyik termében, a vállalkozáshoz társulva a helyi festők mutatkoztak be. A brassói résztvevők, Kollár Gusztáv, Tutschek Gyula, Otto Broschek és a két Morres mellett ott volt Mattis Teutsch János is. Mind a német, mind a magyar sajtó hírt adott az eseményről. Utóbbi „a meglátásban és felfogásban teljesen modern M. Teutsch J.” műveiről tett említést.<sup>11</sup>

Már a háború végén, 1918-ban még egy brassói kiállításról történik említés a Mattis Teutschról szóló írásokban. Banner Zoltán könyve<sup>12</sup> műtermi tárlatot említ, Lukász Irén a Sparkasse helyiségében szervezett kiállításra emlékezik.<sup>13</sup> Közelebbi biztos adatot és pontosító dátumot eddig nem sikerült fölkeresni. A zavaros háborús időkben a megszűnt lapok és szétszóródott, csonkult kollekciók nehezítik a kérdés tisztázását. Lukász Irén azonban maradandó élményei között említi a nem mindennapi tárlatot. „1918-ban a Sparkasse banképület egyik helyiségében, a Klingsorban találkoztam először Mattis Teutsch képeivel. Ez volt az első kiállítása, amit láttam. Képeiből valami felém villant – egy érzés ereje, melynek emlékét még ma is őrzöm. Akkor még nem sejthettem a vonal és szín ilyen felfokozásának lehetőségét.”<sup>14</sup>

Meglepő és sokkoló volt ez a kiállítás. Valami másnak, újnak kezdetét hirdette a háborús összeomlás idején. Mattis Teutsch ekkor már túl volt első nagy sikerein. Kassák Lajos fölfedezettje, a Ma kiállítója abban az évben Bécsben mutatkozott be, műveit a *Der Sturm* reprodukálta.

### *Újra itthon*

Mikor, milyen körülmények között tért haza Mattis Teutsch a forradalmak idején? – egyike az életrajz tisztázatlan kérdéseinek. Feltételezések születtek, majd ezeket kész tényekként szötte tovább a róla szóló irodalom. Hogy a progresszió híve volt, az művészetelméletéből és esztétikájából is következik, s az is evidencia, hogy a század eleji avantgárd a baloldalisággal összeforrottan lépett színre. Kap-





2. Mattis Teutsch János: Női arckép. Reprodukálva a Die Karpathen, 1911. 11. számában

csolatait és vonzódásait a Ma-kiállítások nyomán széles körben ismerték. Ebből azonban még nem következik, hogy részese volt a forradalmak eseményeinek, s kényszerűségből, netán menekülve tért volna haza Budapestről Brassóba. Az ő esete csak látszólag volt hasonló a Ferenczy testvérekéhez, Béni és Noémi helyzetéhez, akik a Tanácsköztársaság bukása után a nagybányai otthon védelmét választották. Mattis Teutsch inkább csendesen elvonult a vihar elől, annál inkább, mivel támogatói azután a bécsi emigráció hullámával szinte valamennyien távoztak a magyar fővárosból. Míg az emigráció menekültjei évekig nem térhettek haza (vagy ha igen, vállalták a felelősségre vonást), ő már a húszas évek elején újabb kiállításra gondolt Pesten. Progresszív nézetei később a háborúellenességben, a szélsőségek, a faszizmus elítélésében nyilvánult meg. Távol állt azonban természetétől, s ez az 1918–19-es időkre is vonatkozik, a barikádos hangzatosság, a cselekvésig vezető indulat.

Két kiállításának pontosan rögzíthető időpontja segít hozzá a mozgalmas 1919-es esztendőben történtek nyomon követéséhez. Kora tavasszal, márciusban Kolozsváron, az Erdélyi Szemle könyvesboltjában állítanak ki műveiből. Ez az inkább rögtönzött tárlat alighanem összefügg a Bálint Zoltánnal<sup>15</sup> közösen melengetett folyóiratalapítási tervvel és S. Nagy Lászlónak<sup>16</sup>, az Erdélyi Szemle főszerkesztőjének lelkes kezdeményezésével. Bálint Zoltán (az Erdélyi Szemlében rendszeresen jelentkező kritikus, a lap munkatársa) már az őszirózsás forradalom idején Kiáltás címmel tervezett irodalmi-művészeti folyóiratot megjelentetni Kolozsváron, s ehhez méltó munkatársként Mattis Teuschot nyerte meg. S. Nagy László ugyanakkor a forradalom hevétől lelkesülten tört lándzsát az új művészet mellett.

Az 1919. év nyarán Brassóban egy másik folyóirat vonzásterében jött létre Mattis Teutsch első rangos gyűjteményes kiállítása a szülőföldön. Tárlatához katalógust szerkesztettek, a helyszín nagy számú alkotás bemutatását tette lehetővé, a kritika vitára ingerlő volt.

A kezdeményezés a rövid életű (1919–20), de jelentős avantgárd lap, a *Das Ziel* érdeme. Brassóban az új hangokra figyelő százsz értelmiség az 1919-es év elején keltette életre az Erdélyben csak a *Periszkóppal* és a *Geniusszal* összevethető, ám azokat évekkel megelőző művészeti lapot. Az Emil Honigberger és Hermann Fraetschkes szerkesztésében megjelent lap az expresszionizmus hatására és annak szellemében kívánt az új művészetért síkra szállni. A nyugat-európai művészet iránt olyan nyitott szellemű alkotók álltak mellé, mint Hans Eder és Fritz Kimm. Nem véletlen, hogy éppen Edernek, a világháború frontjairól hazatért festőnek és a háború borzalmait expresszionista indulattal közvetítő művésznek szervezték a *Das Ziel* első kiállítását. A folyóirat ugyanis, éppúgy, mint Kassák lapja, a Ma, már kezdettől kiállítások sorozatával is hitet tett eszményei mellett. Brassóban a Vigadó (a Redut) Kék termét bérelték ki az egymást követő tárlatok számára, s bár a lap egy év múlva megszűnt, a folytatást ugyanúgy a *Klingsor* folyóirat vállalta.

Mattis Teutsch bemutatását a *Das Ziel* harmadik kiállítása tette lehetővé.

Majoros Valéria monográfiája<sup>17</sup> bőséges adatot szolgáltat az 1919 júliusában szervezett kiállításról. Leírja, milyen izgalommal készült az eseményre a művész, s milyen gondosan válogatott, hogy a korai munkáktól a friss művekig áttekinthően adjon számot törekvéseiről. Összesen kilencvenhét alkotását mutatta be, felerészben olajfestményeket, továbbá akvarelleket, pasztelleket és tíz faszobrot.

Merőben szokatlan és sokkoló volt ez a kiállítás. Ilyen műveket ezen a tájon még soha nem láttak. Mattis Teutsch érett művészete ezekben az években az absztrakt színek kompozíciókig jutott el. Kritikát és közönséget egyaránt megosztották a látottak. A fölkapart kedélyekre így emlékezett a mester tanítványa, Lukász Irén. „A Redut »kék termében« tartott 1919. évi kiállítások közül a Mattis Teutsché volt a legkiválóbb, legértékesebb –, de a legtöbbet vitatott is. Ez az új művészetet propagáló kiállítás, amelynek hitvallását a *Das Ziel* 2. számában közölte, sokak részétől heves ellenhatást váltott ki.”<sup>18</sup> A Brassói Lapokban Tutsek Gyula mutatta be a kiállítást. „Az érzések festészetében, az expresszionizmusban – írta – egy új világgal állunk szemben.”<sup>19</sup> Az írás szerzője, Tutsek Gyula mérnök Mattis Teutschnak tanártársa volt a brassói szakiskolában, maga is jó rajzoló és kiállító. Írása a megnyitó hangulatát is megőrizte számunkra: a közönség tétován igyekszik meggyőzni magát, hogy érti e képeket.

Ez a reprezentatív kiállítás, mert kétségkívül annak mondható, nem kis mértékben járulhatott hozzá ahhoz, hogy Mattis Teutschot a bukaresti művészeti élet is fölfedezze. A Kárpát-kanyarban fekvő Brassó a forgalmas műút és vasúti fővonal mentén könnyen megközelíthető volt Bukarestből. Ugyanakkor a román hadsereg még jóval a békekötés előtt megszállta az erdélyi városokat, legelőbb is Brassót. Elképzelhető, hogy többen láthatták ezt a kiállítást, román értelmiségiek, akik akkor katonamundérban szolgáltak.

A román avantgárd rokon szellemű nagy művészként fedezte föl Mattis Teutschot. Kiepültek kapcsolatai a *Contimporanul* és az *Integral* körével: a modern román művészetnek olyan alkotói ismerték meg munkásságát, mint Marcel Iancu, Victor Brauner, M. H. Maxy. A frissebb szakirodalom, mind magyar, mind román részről egyre pontosabb képét rajzolja meg e kapcsolatokról. E tanulmány épp ezért csak a bukaresti kiállítások szervezési kérdéseinek keresztül közelíti meg a kontaktusokat.

A két világháború között négy alkalommal láthattak Mattis Teutsch képeiből és szobraiból a román fővárosban. Közöttük a legelső az 1920-ban szervezett önálló kiállítása volt. A bukaresti *Maison d'Art* 1920. november 5-től fogadta be Mattis Teutsch kiállítását. Bővebb részletek a tárlat megszervezéséről nem derülnek ki, de az bizonyosra vehető, hogy ismeretségek és támogatók nélkül az elgondolás csak a művész kezdeményezéséből megvalósíthatatlan lett volna. Az első romániai általános sztrájk (október 20–28) és statáriális állapotok körüli időkből igencsak visszaszorultak a művészeti megnyilatkozások. Talán árulkodó tény lehet, hogy a kiállítást megtekintette a magyar művészek iránt is nyitott Octavian Goga kultuszminiszter. A tárlatról Nicolae Tonitza, a modern román festészet kiválósága és Sigismund Maur írt kritikát.

Mattis Teutsch további bukaresti jelentkezései az 1920-as években az avantgárd román művészeti kezdeményezésekkel függnek össze. Az 1924-es év végén a modern művészet nemzetközi kiállítását szervezte meg a *Contimporanul* köre. A befogadó országot Constantin Brâncuși, Arthur Segall, Marcel Iancu, M. H. Maxy és Mattis Teutsch János képviselte, olyan meghívott művészek mellett, mint Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters s a magyar emigrációból Kassák Lajos.<sup>20</sup> A kiállításról katalógus készült, amely Mattis Teutschnak tíz olajfestményét és kilenc szobrát tünteti föl. A tárlatot a Művészek Szakszervezetének bukaresti székházában rendezték meg.



A román avantgárd mozgalom újbóli föllobbanását jelezte az Arta Nouă (Új Művészet) csoport 1929-es bukaresti kiállítása. Tagjai: Milita Pătrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner és Mattis Teutsch.<sup>21</sup> Az eseményt jelentős sajtóvisszhang kísérte. Az épület illetve terem, ahol kiállítottak, a Câmpineanu utcában eredeti rendeltetése szerint iparművészeti tárlatoknak adott otthont. Ezeken is folytunk Mattis Teutsch munkái. Az 1926-os év őszén például faragott tárgyai közül stilizált nőalakot mintázó lámpáiból vásárolhattak az érdeklődők.<sup>22</sup>

A gazdasági válság szorongató gondolatai még szigorúbban kötelezték a művészt, hogy képeiből és szobraiból eladjon, akár legjobb művei egyik-másikától megválnak. 1929-ben és 1932-ben két önálló kiállítása nyílt Bukarestben. Ezek mellett, hogy nevét és formaalkotó nagyszerű művészetét egyre ismertebbé tették a román fővárosban, a képeladást is hatékonyan szolgálták. Mindkét tárlatát a Hasefer művészeti könyvesboltban szervezte, mely a forgalmas, központi fekvésű Eugen Carada utcában működött, a Román Nemzeti Bank közelében. Ne gondoljuk azonban, hogy valami kis üzletbe beszorított, rögtönzött bemutatókról lenne szó. Tágas, nagy falsíkú terem állott a kiállítók rendelkezésére és Mattis Teutsch például 1929-ben negyven festményét és grafikáját, valamint tíz faszobrát mutathatta be, közel egy hónapon át.<sup>23</sup>

A modern művészetre érzékeny kritikából Mattis Teutsch alkotásainak lelkes elismerő hangja árad felénk. Ekkor szegődik hívei közé a neves költő, Eugen Jebeleanu, aki mindvégig figyelemmel kísérte a brassói mester pályáját. Jebeleanu kortörténeti összeállítást is közöl a kisebbségek művészetéről.<sup>24</sup> Csak kevés az olyan disszonáns hang, mint a H. Blaziané, aki az 1932-es Hasefer-kiállítás kapcsán Mattis Teuschot mint „az excentrikus művészek egyikét” említi.<sup>25</sup>

### *Brassó, Kolozsvár, Nagybánya*

Az 1930-as évek legelejéig Mattis Teutsch szívesen és gyakran állított ki erdélyi városokban. Kézenfekvő volt, hogy a legtöbbször Brassóban, ahol családjával véglegesen megtelepedve élt. Ha szülővárosában nem is fogadták különös ráérzéssel és egyértelműen a modern művészetnek ezeket a bemutatóit, a festő ragaszkodott hozzá, hogy időről időre a nagyobb nyilvánosság elé vigye a műveit. 1925-ben Párizsból hazatérve a Klingsor termében állított ki.

A Klingsor folyóiratot az erdélyi szász értelmiség kimagasló alakja, Heinrich Zillich alapította és szerkesztette. Az új törekvésekre nyitott, mindenekelőtt a fiatal erőkre alapozó folyóirat védnöksége alatt szervezték több éven át az egymást váltó kiállításokat. A Klingsor terme a Bömches palotában volt, melyet külön erre a célra alakítottak át. Mattis Teutsch János 1925 nyarán ide kapott meghívást. Nagyobb grafikai gyűjteményt, rajzokat és linóleum metszeteket állított ki ez alkalommal a művész. Horvát Henrik<sup>26</sup> óvatosan tapogatózó kritikájából a vélemények megosztottságát érezzük ki. „Mattis Teutsch János, a brassói festő a mai expreszszionizmus szélső bal szárnyán állva, tiszteletre méltó konzekvenciával tart ki amellett az irány mellett, melyet elméletileg az egyedül üdvöztetőnek, a művészet jövődjét mutató iránynak ismert fel, és amelynek kultiválását szubjektíve is bizonyára belső művészi ösztön parancsolja neki.”<sup>27</sup>

Két év múlva, 1927-ben a brassói Redut termében állított ki, s bár tárlatáról katalógus készült, közelebbit nem sikerült kideríteni róla. 1929 január-februárjában a Klingsorban szobraiból látnak bővebb kollekciót.

Jelentősebb visszhangja 1930-as és 1933-as brassói kiállításainak volt. Összegező jellegű, reprezentatívabb bemutatókról volt szó, melyekre festményeiből és szobraiból egyaránt válogatott. Redut-beli 1930-as kiállítására Kőrösi-Krizsán Sándor<sup>28</sup>, az időben a Brassói Lapok munkatársa, két alkalommal is visszatért. „Sokan irtóztatva idegenkednek a felfogás bátor újszerűségétől – írja –, az azonban, aki nem kényelmes és szereti vállalni a mindenáron való tisztába-jövés gyakran kínos szellemi fáradságát, mindenesetre bele tud helyezkedni a művész nézőpontjába, és meg tudja érteni Mattis Teutsch mondanivalóit. (...) Ha jól elmélyedünk képeiben és szobraiban, nem nehéz rájöttünk, hogy az emberi test formai megnyilatkozásainak statikai és dinamikai szempontból vett legmesszebbmenő absztrakcióját, szintetizáló csúcshatását igyekszik adni, mégpedig többnyire megkapó sikerrel.”<sup>29</sup> A Gazeta Transilvanieiben, az erdélyi románság nagy múltú lapjában Eugen Jebeleanu írt líraián szép tárlatelőzetest az eseményről.<sup>30</sup>

Mattis Teutsch művészetének a harmincas évek elején bekövetkező hangváltását mutatta be az 1933 októberében Brassóban szervezett újabb nagy kiállítása. Választása ezúttal is a Redut helyiségeire esett. Itt elérték nagyobb munkái is, így 36 freskóvázlata, s a tárlatnak harmadik dimenziót nyújtó fa- és fémszobrai. Kiállítását a magyar sajtóban újólá Kézisán Sándor, illetve Halász Kálmán, az építész és lapszerkesztő, Halász Gyula (Brassai) testvéröccse méltatta.

Kolozsváron, Erdély szellemi központjában 1929-ben mutatkozott be a brassói művész. Tárlatához katalógus készült, melynek három nyelven (románul, magyarul és németül) fogalmazott ajánló sorait maga az alkotó írta. De ezen túlmenően egy interjúban külön is kifejtette művészi hitvallását.<sup>31</sup> Ez az írás a kiállítás megnyitásának napján, október 20-án jelent meg, s mintegy tárlatvezetőként szolgált a Kolozsváron addig még nem látott művekhez. A Vármegyeház üvegtermében Mattis Teutsch saját elképzelése szerint rendezte el a falakon illetve az állványokon az 50 képet és szobrot. Ezek műfaji megoszlását a katalógusból ismerjük: 26 festmény, 14 tanulmánynak minősített munka és 10 faszobor.

Több kritikai írás méltatta a modern művészet e bemutatóját. Leginkább ráérzően és megható őszinteséggel a helikonista Ligeti Ernő számolt be róla.<sup>32</sup> Kritikájában előrebocsátja, hogy a Ma körében feltűnt, majd a berlini Der Sturm csoportban és Párizsban kiállító művészt külföldön jobban ismerik, mint otthon. Bevallja, hogy maga sem tudja mindig értelmezni e műveket, de érzi őszinteségüket. „Mert van ezekben a képekben valami, amely megállít, meggondolkoztat bennünket: a tisztelet parancsoló komolyság, ahogy ez a nyugodt, férfikor delelőjén álló, aszkétaszerű festőművész egy emberéletem keresztül mindig ugyanazt rajzolja, mindig ugyanazt keresi, és megvetéssel fordul el a sablontól, amelyet ő éppen úgy meg tudna csinálni, mint az impresszionizmus mesterei.” A „nyugtalanlanságot ébresztő” művek leírása is érzékletes: „Figurák, amelyeknek széles vállain nyaktalanul nyugszik a fej, merev, egyvonalú lábszárak, amelyek az egész aktot aránytalanul dominálják, markáns színezések, amelyek nem oldódnak fel összetett árnyalatokban, hátterek, amelyek sejtelemyszerű geometriai alakzatokba, kockákba, gömbökbe, kúpszeletekbe olvadnak, architektonika, szobrászat és festészet egyben, de mind a három nyilvánvaló alárendeltséggel, valamelyes cél szolgálatában.”<sup>33</sup>

Más írásokban kifejezett elutasításokkal is találkozunk. A kritikai írásokkal rendszeresen jelentkező Salamon László úgy látja, hogy Mattis Teutsch „a természet s az egész jelenségvilágot a maga teóriájának Prokrusztész ágyába kényszeríti.”<sup>34</sup> A Jövő Társadalma című szélsőbaloldali folyóirat, Aradi Viktor lapja „az élettől elszakadó” művészet öncélúságát látja a festő törekvéseiben.<sup>35</sup>

A kiállítást dr. Elekes Miklós nyitotta meg. Elekes doktor Brassóból került Kolozsvárra, ahol jó nevű orvosként működött. A művészet iránti érdeklődése közismert volt; Mattis Teutschot, akit bizonyosan már Brassóból ismert, anyagi támogatásban is részesítette.<sup>36</sup>

A húszas-harmincas évek fordulóján (1928–31 között) Mattis Teutsch a nyarakat Nagybányán töltötte. Fiával, Jánossal költözött a festőkolónia városába, aki a művésztelep szabadiskolájában kezdete tanulmányait. A brassói mester számos műve, hangsúlyosan konstruktív szellemű alkotása készült Nagybányán, figurális művek, mindenekelőtt bányásztémák földolgozásai. Azon kívül, hogy Mattis Teutschot a Nagybányai Festők Társaságának törzstagjává választották (1929), meghívták a kolóniabeliek kiállításaira is. Legnagyobb visszhangja ugyanakkor annak a hármas kiállításnak volt, melyet Perlrott Csaba Vilmossal és Kmetty Jánossal közösen, 1931 nyarán rendezett. Ezt a tárlatot a modern művészet jegyében – talán a résztvevők különállását is demonstrálva – nem a festőtelepen, hanem a református iskola földszinti termében szervezték meg. Visszaemlékezések, följegyzések tanúsítják, milyen lelkesítően újszerű volt ez a hármas bemutató, különösen a hagyományokkal szakítani kívánó fiatalok számára.<sup>37</sup>

Az erdélyi művészeti életben, a közösségi szervező munkában Mattis Teutsch inkább passzív résztvevő volt, mint kezdeményező. Csupán a II. világháborút követően lép ki ebből a kényelmes állapotból, amikor a brassói alkotó szövetség megszervezésére vállalkozik. Korábban a nemzeti alapon létrejött csoportosulások egyike mellett sem kötelezte el magát, de ha meghívták, kiállításaikra szívesen küldött a munkáiból.

Az 1930-as év végén az ő műveit is ott találjuk a Kolozsváron szervezett össz-erdélyi tárlaton. Rajta kívül a brassóiak csoportját az újklasszicizmus felé igazodó Heinrich Schunn és Fritz Kimm képviselték. Mint a katalógus tárgymutatójából kiderül, Mattis Teutschnak három festményét (*Ébredés, Fürdőzők, Építők*) és egy faszobrát láthatták az akkori erdélyi művészetről valóban átfogó képet nyújtó kiállításon.<sup>38</sup> A nagyszámú kritikai írásban tallózva Kós Károly megjegyzése a leginkább figyelemre méltó. A nagybányai Pásztk Jenő és a brassói Mattis Teutsch „azok a nevek – mint írja –, melyeket jól meg kell jegyeznünk, mert ők jelentik a legfiatalabb »má«-t, és a legközelebbi holnapot Erdély piktúrájában.”<sup>39</sup>

Az Astra – az erdélyi román közművelődési egyesület – által szervezett, vagy annak védnöksége alatt létrejött két kiállításon is láthattak Mattis Teutsch műveket. Ezek közül az egyik Tordán nyílt meg 1929 őszén az Astra közgyűlése alkalmából. Úgy tűnik a kiállítás nagy részét (vagy egészét?) Diamant Izsó impozáns gyűjteményéből válogatták egybe.<sup>40</sup> Kortárs művészek között Mattis Teutschot Három, Szolnay Sándort kilenc festmény, Gallasz Nándort két szobor képviselte. Jóval később, 1936 tavaszán Brassóban, az Astra könyvtártermében Jules Perahimmal<sup>41</sup> közösen állított ki Mattis Teutsch. A Bukarestből jött Perahim leleplező erejű grafikai művei és festményei társultak a brassói művész fa- és fémszobraival.

Az 1937-es év tavaszán az erdélyi németajkú képzőművészek szerveztek közös nagy kiállítást Brassóban. A 36 kiállító között „a két Mattis Teutsch”, apa és fia is ott volt.<sup>42</sup>

### *Epilógus a kiállítások tükrében*

Válságos korszakot élt át a művész a háború felé menetelő harmincas évektől kezdve. Amikor pedig újra jelentkezett, a világégés elmúltával, csakhamar keserűen kellett tapasztalnia, hogy a mindig mának szóló műveit az új rendszer is elutasítja. Bármit is tett, aktivált, alkalmazkodni próbált, az elismerés és az anynyira várt fölfedezés hátralévő életében elmaradt. Pedig kétségkívül, gesztusértékű kompromisszumokra is hajlamos volt; leginkább témáiban közeledett az elvárásokhoz. Csakhogy ezeket a tematikus műveket sem bírta olyan primitíven megfesteni, hogy a dogmatizmus ideológiai küszöbén minduntalan el ne botlott volna.

A háború nyomán szétesett, megritkult és súlytalanná vált brassói csoport kiállításain jelentkezett újra. Brassóból néhány évre Sztálinváros lett, a „tartományi tárlatok” provinciális, visszhangtalan helyi események szintjére süllyedtek.

Még az idők teljes megszigorodása előtt Mattis Teutschnak sikerült azonban szülővárosában utolsó önálló kiállítását megszervezni. Brassóban, az Odor Szalonban 1947 tavaszán sorakoztatta föl új és régebbi műveit. Szemlér Ferenc, a hűséges régi barát valóságos akrobata mutatványra kényszerült, hogy bírálatában ne válassza el a művész egykori és jelen törekvéseit. Nézőt és olvasót az eszmei folytonosságról igyekezett meggyőzni, s csupán az eszközök különbözőségéről beszélt. „Hosszú évek magányos munkássága után ismét kiállításon jelentkezett Mattis Teutsch János, a századelő magyar művészi forradalmainak ismert expresszionista festője, aki annak idején Kassákkal együtt dolgozott a Ma körében, s akinek «érthetetlen» festményeiről még a pesti kabarében is énekeltek. (...) A művész új képeivel visszatért a társadalomhoz és az emberhez. Múltjából megőrzi azonban az értelem kemény ellenőrzését mindazon, ami festői alkotó vágyának hatáskörébe kerül.”<sup>43</sup>

A sommás ítélet, a formalizmus vádja nem késett sokáig. Csak elriasztó példaként álljon itt a bukaresti Contemporanulban megjelent bírálat, Petru Sălcudeanunak az ideológiai hangadók nyelvezetén fogalmazott ítélete. Miközben Mattis Teutsch alakjait sematikusoknak, színeit unalmasan egyhangúaknak mondja, a gúnyolódást is megengedi magának az alkotóval szemben. „Sajátos módon látja a dolgokat és embereket, kadmiumsínű szemüvegen át, de ezeket a pápaszemeket nem ajánljuk senkinek sem hordani.”<sup>44</sup> Az elmarasztaló kritika a Román Írószövetség folyóiratának 1960 március 4-i számában jelent meg. Nem egészen két héttel a művész halála előtt.

Mattis Teutsch alkotói nagyságnak fölfedezése mintegy tíz évvel későbbben indult meg. Előbb csak helyi kezdeményezések szintjén jelentkezett a hangváltás, majd lassan az egész romániai művészeti életet is megmozgatta a revidálás sürgető igénye: az a gondolat, hogy élt egy nagy művész Brassóban, akit érdemtelenül elfelejtettek, aki messze korszerűbb volt, mint pályatársai, s akinek kapcsolatai visszavezetnek a román avantgárd mozgalom legértékesebb hagyományaihoz. Romániában éppen ez a korszak volt az (az 1960–70-es évek fordulója), amikor –

átmenetileg – a nyitottabb és szabadabb gondolkodás követte a politikai változást. Újjáépültek a sokáig megszakadt nyugati kapcsolatok, s a szovjet függőségtől való óvatos távolodással együtt járt a dogmatizmus által kiátkozott irodalmi-művészeti értékek józanabb felülvizsgálata.

Mattis Teutsch első post mortem gyűjteményes kiállítását hosszú huzavona után, nehéz szüléssel 1968-ban szervezte meg szülővárosa, Brassó. A 76 művet, festményt, grafikát, szobrot egy szűk, időközi kiállító terembe zsúfolták be, s már a válogatás közben kimaradtak jelentős alkotások. Meddig várunk a kék lovasra? – kérdi találóan beszámolójának címében Mattis Teutsch művészetének egyik lelkes híve, utalva a még mindig elég közömbösen fogadott eseményre.<sup>45</sup> Az áttörést nem is ez a tárlat, hanem az 1971-es bukaresti kiállítás hozta meg.

A román főváros legrepresentatívabb kiállítási csarnoka, a Dalles terem fogadta be 1971 júliusában a 157 műből álló kollekciót. Bár a rendezésben, a festmények, szobrok, metszetek válogatását illetően voltak aránytalanságok, a tárlat revelációja lett az akkori bukaresti művészeti életnek. A román kritikusok között ott találjuk a nagytekintélyű Amelia Pavelt, Elisabeta Axmann-Mocanut, Mircea Simut, és bőven írt róla a romániai német és magyar sajtó is. A marosvásárhelyi Igaz Szó folyóirat külön összeállításban, kortársak emlékezéseit is idézve adott teret a művészeti eseménynek.<sup>46</sup>

Közben fontos dolgok történtek, melyek ébren tartották a Mattis Teutsch művésze iránti figyelmet és érdeklődést. Megjelent előbb románul (1970), majd magyarul (1972) és németül (1974) Banner Zoltán könyve a brassói mesterről, több színes és fehér-fekete illusztrációval. 1972-ben Mátis János apjának emlékszobáját rendezte be a Hosszú utcai lakásban. Ugyancsak a művész fiának gondoskodása révén rangos gyűjteménnyé gyarapodott a sepsiszentgyörgyi és brassói múzeumok Mattis Teutsch-kollekciója. Újra kiadták (románul és magyarul) a Kunstideologie-t. A művész halálának 10. évfordulója 1970-ben, majd születésének centenáriuma 1984-ben a legnagyobb visszhangú művészeti események közé tartozott. A centenáriumi megemlékezések, melyek az UNESCO ajánlásaiban is helyet kaptak, kínálják a kutatás számára a Mattis Teutsch-bibliográfiában különösen gazdag memoárirodalmat és kritikai visszhangot. Ez alkalommal a Brassói Múzeum újabb gyűjteményes kiállítást szervezett a művész hagyatékából. Az 1968-as emlékkiállításnál most már rangosabb helyen és válogatásban 95 művet mutattak be.

A centenárium küszöbén, 1983-ban nyílt meg a Kassák Emlékmúzeum nagyszabású Mattis Teutsch emlékkiállítása Budapesten, s megjelent Szabó Júlia színvonalas, albumszerű kiadványba foglalt Mattis Teutsch-esszéje. Ezek visszhangja a szülőföld felé is közvetítette a Brassóban élt, de alkotásaiban európai rangú művész iránti egyre élénkebb magyarországi és immár egyetemes érdeklődést.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> BENAMY Sándor: *Mattis Teutsch*. Brassói Lapok, 1932. febr. 8. XXXVIII. évf. 31. sz. 8.

<sup>2</sup> ANTAL János: *Két festő*. Korunk, 1928. III. évf. 12. sz. 889.

<sup>3</sup> SZÉKELY Erzsébet: Az „én emberem” – a mi emberünk. A Hét, 1984. XV. évf. 39. sz. 5.

<sup>4</sup> SZEMLÉR Ferenc: *Emlék a mesterről*. Igaz Szó, 1971. XIX. évf. 9. sz. 440.

<sup>5</sup> MAJOROS Valéria, az 1998-ban megjelent Mattis Teutsch monográfia szerzője helyes következtetése mutatott rá a Nemzeti Szalon-beli kiállítás körülményeire. Tisz-

- tázta, hogy a művésznek nem két festménye került itt bemutatásra, mint azt a régebbi szakirodalomban ellenőrzés nélkül állították, hanem egy szobra, a *Félvak*, melynek szerzőjét a Nemzeti Szalon leltárkönyvébe Teutsch Máttyás név alatt jegyezték be.
- <sup>6</sup> Kollár Gusztáv (1879–1970) a budapesti Mintarajziskolában Székely Bertalan tanítványa volt. Nyírségi szülőföldjéről 1903-ban került Brassóba, ahol negyven éven át a r. k. főgimnázium rajztanáraként működött. Kezdetről fogva Mattis Teutsch baráti köréhez tartozott; 1950-ben közösen szervezték meg a romániai képzőművészek brassói tagozatát.
- <sup>7</sup> *Brassóvidéki festők kiállítása*. Brassói Lapok, 1910. dec. 16. XVI. évf. 286. sz. 2.
- <sup>8</sup> *Weihnachtausstellung des Sebastian Hann-Vereines*. Kronstädter Zeitung, 1910. dec. 15. LXXIV. évf. 289. sz. 2.
- <sup>9</sup> Die Karpathen, 1911. IV. évf. 11. sz.
- <sup>10</sup> *Unsere Bilder*, u. o. 351.
- <sup>11</sup> RÉTSCH: *Brassói festőművészek a képkiallításán*. Brassói Lapok, 1914. febr. 19. XX. évf. 40. sz.
- <sup>12</sup> BANNER Zoltán: *Mattis Teutsch János*. Kritérion Könyvkiadó, Bukarest. 1972. 62.
- <sup>13</sup> SZÉKELY i. h.
- <sup>14</sup> U. o. – Lukász Irén emlékezéseiben zavaró mozzanat a Klingsor említése. Az ilyen néven indított folyóirat (Heinrich Zillich igényes irodalmi-művészeti szemléje) csak 1924-ben indult, és szerkesztőségi kiállításait is ez időtől szervezték. Feltehető azonban, hogy a Sparkasse termét korábban is használták ilyen célra.
- <sup>15</sup> Bálint Zoltán (1898–1978) lélektani szakíró, publicista, kritikus. 1918 őszén a kolozsvári forradalmi diáktanács elnöke. Tisztviselői majd tudományos kutatói elfoglaltsága mellett szerkesztett folyóiratot, írt irodalmi és művészeti kritikát. Mattis Teutsch Jánoshoz életre szóló barátság fűzte.
- <sup>16</sup> S. Nagy László (1894–1974) szépiró, költő és publicista. A szerkesztésében Kolozsváron megjelent Erdélyi Szemlében több, Mattis Teutschról szóló írás látott napvilágot. Méltatóan és ráérzően írt maga is a Ma körében felfedezett brassói művészeiről.
- <sup>17</sup> MAJOROS Valéria: *Mattis Teutsch*. Bp. 1998. 33–34.
- <sup>18</sup> SZÉKELY i. h.
- <sup>19</sup> T. Gy. [Tutsek Gyula]: *Mattis Teutsch János képkiallítása*. Brassói Lapok, 1919. júl. 16. XXV. évf. 159. sz. 3.
- <sup>20</sup> MAJOROS i. m. 49.
- <sup>21</sup> BANNER i. m. 63.; George MACOVESCU: *Mattis Teutsch*. Contemporanul, 1970. márc. 13. 11. sz.
- <sup>22</sup> MAJOROS i. m. 57.
- <sup>23</sup> Mindkét kiállításról személyes emlékeket őrzött meg és írásban is közölt George Macovescu, a román művészeti élet későbbi vezető személyisége. (Contemporanul, 1970/11 és 1984/34.)
- <sup>24</sup> JEBELEANU, Eugen: *Arta minorităților*. Vremea, 1932. V. évf. 212. sz. 7.
- <sup>25</sup> BLAZIAN, H.: *Plastica*. Adevărul Literar și Artistic, 1932. ápr. 3. X. évf. 591. sz. 3.
- <sup>26</sup> Horvát Henrik (1877–1947) is több éven át a Brassói Lapok belső munkatársa, irodalmi és művészeti szerkesztője volt.
- <sup>27</sup> HORVÁT Henrik: *Mattis Teutsch kiállítása*. Brassói Lapok, 1925. aug. 7. XXXI. évf. 177. sz. 8.
- <sup>28</sup> Kőrösi-Krizsán Sándor (1896–1970) újságíró, szerkesztő. Nagy látókörű politikai írásai mellett érdeklődéssel fordult a művészetek felé is. Pályája elején a nagybányai festőiskolában Ferenczy Károly tanítványa volt.
- <sup>29</sup> KÖRÖSI Sándor: *Mattis Teutsch János kiállítása*. Brassói Lapok, 1930. okt. 11. XXXVI. évf. 224. sz. 5.
- <sup>30</sup> JEBELEANU, Eugen: *Cuvinte inaintea unei expozitii – Mattis Teutsch*. Gazeta Transilvaniei, 1930. okt. 1. 93. évf. 102. sz. 2.
- <sup>31</sup> *A modern festészet egy száz év úttörője Kolozsváron – Hans Mattis Teutsch nyilatkozata a festészet alapelveiről*. Ellenzék, 1929. okt. 20. L. évf. 240. sz. 8.
- <sup>32</sup> Ligeti Ernő (1891–1945) író, publicista, szerkesztő. Foglalkoztatta a művészetkritika is, és összefoglaló tanulmányban értekezett az erdélyi képzőművészet két világháború közötti történetéről.
- <sup>33</sup> LIGETI Ernő: *Egy érdekes képkiallítás*. Keleti Újság, 1929. okt. 24. XII. évf. 244. sz., 4.
- <sup>34</sup> (s. l.) [SALAMON László]: *Három nagyszabású kiállítás Kolozsváron*. Új Kelet, 1929. okt. 22. X. évf. 235. sz. 5.
- <sup>35</sup> *A „művészet” Kolozsváron*. A Jövő Társadalma, 1929. III. évf. 3. sz.
- <sup>36</sup> MURÁDIN Jenő: *Három nemzedék – Az Elekes – Menyász – Weszerle gyűjtemény*.



- Új Művészet, 1997. VIII. évf. 7–8–9. sz. 28–31.
- <sup>37</sup> CSIZÉR Lilla: *A régi iskola és az avantgarde mozgalom Nagybányán*. Műgyűjtő, 1975. VII. évf. 3. sz. 26–33.
- <sup>38</sup> Erdélyi képzőművészek kiállítása, Kolozsvár. 1930. nov. 30. – dec. 6. (katalógus)
- <sup>39</sup> KÓS Károly: *Erdélyi képzőművészek együttes kiállítása*. Erdélyi Helikon, 1930. III. évf. 10. sz. 855.
- <sup>40</sup> Diamant Izsó (1886–1944) az Aranyosgyéresi Sodronyipar RT nagyüzem vezérigazgatója volt, s emellett lelkes műgyűjtő és műpártoló. 1944 őszén Budapesten a nyilasterror áldozata lett. Több ezer kötetes könyvtára, hatalmas metszet- és képgyűjteménye a háború végén szétszóródott, jó részt megsemmisült.
- <sup>41</sup> Az akkor huszonhat éves Jules Perahimot mozgósító, harcos grafikai művészete nyomán „új Daumierként” üdvözölte a korabeli sajtó.
- <sup>42</sup> VÁSÁRHELYI Z. Emil: *Erdélyi német képzőművészek*. Erdélyi Helikon, 1937. X. évf. 6. sz. 464.
- <sup>43</sup> SZEMLÉR Ferenc: *Egy művész útja az eszmétől az emberig*. Utunk, 1947. ápr. 26. II. évf. 9. sz. 4.
- <sup>44</sup> SĂLCUDEANU, Petru: *Expozitia regională de la Orașul Stalin*. Contemporanul, 1960. márc. 4. XV. évf. 10. sz. 6.
- <sup>45</sup> MEZEI József: *Meddig várjunk a kék lovasra?* Előre, 1968. máj. 5. XXII. évf. 6375. sz. 3.
- <sup>46</sup> Mattis Teutsch János. Igaz Szó, 1971. XIX. évf. 9. sz. 433–446.

## Kiállítások a szülőföldön

1910 dec. 11–24.

Brassóvidéki festők csoportkiállítása

Brassó, r. k. elemi iskola (Kolostor u. 29.)

1914 febr. 14–24.

Brassói festők csoportkiállítása

Brassó, Kertsch-villa

1918

Egyéni kiállítás

Brassó, Sparkasse

1919 márc.

Egyéni kiállítás

Kolozsvár, az Erdélyi Szemle könyvesboltja (Szentegyház u. 3.)

1919 júl. 13–27.

A Das Ziel 3. kiállítása (egyéni kiállítás)

Brassó, a Vigadó (Redut) Kék terme

1920 nov. 5. – ?

Egyéni kiállítás

Bukarest, Maison d'Art

1921 aug.

Egyéni kiállítás

Brassó

1924 nov. 30. – dec. 30.

„Erste Internationale Contimporanul Ausstellung” (Prima expozitie internatională de artă modernă)

Bukarest, Művészeti Szakszervezet székháza

1925 aug. 1–27.

Egyéni kiállítás

Brassó, Klingsor terem, Bömches-palota

1926 okt.

„Expozitia Academiei Artelor Decorative (iparművészeti kiállítás)

Bukarest, Câmpineanu u. 17.

1927

Egyéni kiállítás

Brassó, Redut

1928 aug. 5–20.

Csoportkiállítás

Nagybánya, István Szálló

1929 jan. – febr.

Egyéni kiállítás

Brassó, Klingsor terem, Bömches palota

1929 ápr. 6. – ?

Az „Artă Nouă” 2. csoportkiállítása

Bukarest, Câmpineanu u. 17.

1929 aug. 11–18.

Csoportkiállítás

Nagybánya, a festőiskola terme

1929 okt. 6. – ?

Az Astra csoportkiállítása

Torda

1929 okt. 20–27.

Egyéni kiállítás

Kolozsvár, a Vármegyeház üvegterme

1929 nov. 17. – dec. 14.

Egyéni kiállítás

Bukarest, Hasefer könyvesbolt (Carada u.)

1930 okt. 5–26.

Egyéni kiállítás

Brassó, Redut

1930 nov. 30. – dec. 6.

Erdélyi képzőművészek együttes kiállítása

Kolozsvár, Mezőgazdasági Bank (Mátyás király tér 9.)

1931

Egyéni kiállítás

Brassó, Redut

1931 aug. 15–17.

Perlrott Csabával és Kmetty Jánossal

Nagybánya, ref. elemi iskola

1932 márc. 23. – ?

Egyéni kiállítás

Bukarest, Hasefer könyvesbolt (Carada u.)

1933 okt. 8–22.

Egyéni kiállítás

Brassó, Redut

1936 márc. 7–22.

Jules Perahimmal

Brassó, Astra könyvtár

1937 május 2–23.

Erdélyi német művészek kiállítása

Brassó, Scherg-palota

1945 szept. 2. – ?

Brassói képzőművészek állandó kiállítása

Brassó, Scherg-palota

1947 márc. 15–30.

Egyéni kiállítás

Brassó, Odor Szalon

1947 okt.

Brassói képzőművészek csoportkiállítása

Sepsiszentgyörgy

1947 nov. 2–16.

Brassói művészek festészeti kiállítása

Brassó, Redut

---

1948 okt. 24. – nov. 7.

Erdélyrészi Állami Képzőművészeti Kiállítás  
Kolozsvár, Vármegyeháza

1955 nov. 6. – ?

Tartományi Képzőművészeti Kiállítás  
Brassó, Történelmi Múzeum

1956 nov. 18. – ?

Tartományi Képzőművészeti Kiállítás  
Brassó, Művészeti Galéria (Vorosilov marsall u. 9.)

1957 márc. 4–24.

Egyéni kiállítás  
Bukarest, Nicolas Cristea terem

1958

Brassói művészek kiállítása  
Brassó

1960

Brassói művészek kiállítása  
Brassó

1966 febr.

Mátis Jánossal  
Csíkszereda, Történelmi Múzeum

1968 márc. – ápr.

Gyűjteményes emlékkiállítás  
Brassó, Arta terem

1971 febr.–márc.

Emlékkiállítás  
Bukarest, Schiller-Haus

1971 júl.26 – aug.

Gyűjteményes kiállítás  
Bukarest, Dallas terem

1971 nov. 20. – 1972 jan. 30.

A nagybányai művésztelep jubiláris kiállítása  
Nagybánya, a Máramaros Megyei Történelmi Múzeum képtára

1973

Mátis Jánossal  
Kézidivásárhely, Múzeum

1984 márc. 2–12.

Mátis Jánossal és Mattis Teutsch Waldemarral

Brassó, Brassói Lapok Galéria

1984 okt.

Gyűjteményes centenáriumi kiállítás

Brassó, Történelmi Múzeum

1993 ápr.–máj.

Artexpo

Bukarest, Nemzeti Színház

1996 dec. – 1997. aug.

A nagybányai művésztelep centenáris kiállítása

Nagybánya, a Máramaros Megyei Múzeum Képtára

# BIBLIOGRÁFIA

---

## 19. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRATOK REPERTÓRIUMA II.

Összeállította: Révész Emese

### KÉPZŐMŰVÉSZETI SZEMLE

Havi folyóirat.

Szerkeszti: Prém József

1879. 1–12. szám:

Budapest, Zipser és König könyvkereskedés.

Nyom. a „Hunyadi Mátyás” intézet gyorsajtóin. (Bp. Zöldfa-utca 39.)

Előfizetési ár: Egész évre 6 frt. – Félévre 3 frt.

1880. 1–12. és 1881. 1–7. szám:

Szerkesztőség: Budapest, IV. ker. Zöldfa-utca 43.sz.

Kiadó-hivatal: Budapest, II. ker. főút, gr. Andrássy-féle palota (Zipse és König könyvkereskedése.)

1881. 8–12. szám:

Szerkesztőség: Budapest, IV., Lipót-utca 28.

Wilckens F. C. és Fia Kiadása

Nyomatott Kertész Józsefnél.

Megjelent számok: 1879. 1–12. szám

1880. 1–12. szám

1881. 1–12. szám

### I. évfolyam 1879

#### 1. szám – január

1. Greguss Ágost: *A képzőművészet és Shakspere.* – 1–2.

2. Szász Károly: *Az alvó szobor. (Michel Angelo)* – 2.

3. KÉP: *Huszár Adolf* – Rajzolta: Boross Gyula – Metszette: Morelli Gusztáv.  
[J.b.l.: Morelli G. – J.j.l.: Boross Gyula – Fametszet]– 3.

4. Prém József: *Huszár Adolf.* – 4–6.

5. N. n.: *Az egyházi festészet érdekében.* – 6–8.

6. Keleti Gusztáv: *Művészeti eszme-cserebere. (Makart János: „V. Károly bevonulása Antwerpenbe” című képe.)* – 8–11.

7. N. n.: *Brestyánszky Béla.* – [Deák-emlékszobor] – 11–12.

8. N. n.: *Műbarátok szövetsége.* – 12.



## KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 13.

9. *Az 1879. évre szóló album a következő öt műlapot fogja tartalmazni...*
10. *Képvásárlás.* [A Társulat által megvásárolt művek]
11. *A karácsonyi kiállítás...* [rövid ismertető]
12. *A műcsarnok legutóbbi kiállításából...* [a Nemzeti Múzeum számára vásárolt külföldi képek]
13. *Vermes Ágost...* [üvegfestő három művét ajánlotta fel a Műcsarnok alapítvány számára]
14. *A közönség köréből...* [vásárlások]
15. *Új tagok.*

## HIREK A MŰTERMÉKBŐL – 13–15.

16. *Barabás Miklós...* [A csorbai tó]
17. *Kovács Mihálynál...* [Tárkányi Béla által rendelt oltárképek]
18. *Trefort Adolf...* [Trefort Ervin, Soldosné mellszobra]
19. *Madarász Viktor...* [Izabella királyné]
20. *Brodszky Sándor...* [Részlet a Városligetből]
21. *Paczka Ferenc...* [Szent Erzsébet]
22. *Lotz Károly...* [Erdődy-palota falképei]
23. *Aggházy Gyula...* [Aratók]
24. *Szász Gyula...* [Szigligeti Ede mellszobra]
25. *Feszty Árpád...* [Őszi tájkép]
26. *Jakobey Károly...* [Szt. István király oltárkép]
27. *Kacziány Ödön...* [Ujonczok a kocsmában, Paraszt házaspár az orvosnál]
28. *Molnár József...* [Örömnapok Pompéjiben, Szent család oltárkép, Badacsonyi szüret]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 15–16.

29. *Munkácsy Mihály...* [legutóbbi franciaországi vidéki tartózkodása során festett képei]
30. *Angeli Henrik...* [Majláth György arcképe]
31. *Tilgner Viktor...* [Széchenyi grófné, Hasenauer bárónő arcképe]
32. *Szoldatits Ferenc...* [XIII. Leó pápa arcképe]
33. *Tölgyessy Artúr...* [Utcai baleset, Buzgó bakter]
34. *Dux Zsigmond...* [Utcaseprők, Jön a szemetes kocsi]
35. *A párisi magyar festők...* [Weisz Adolf]

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 16.

36. *Schlauch Lőrincz szatmári püspök...* [ezentúl évente ezer forintért vásárol a társulattól]
37. *Új főuri palota.* [Zichy-palota, Sugár út]
38. *Keleti Gusztávot...* [francia kormánykitüntetés]
39. *Fischer J. ...* [Rotschild bárónő rendel tőle porcelán és majolika tárgyakat]
40. *Képarverés...* [Schnell József, bécsi műkereskedő által rendezett képarverés]

BIBLIOGRAFIA. *(Szerkesztőségünknek megbírálás végett beküldött művek.)* – 16.**2. szám – február**

41. KÉP: *Munkácsy Mihály* – [J. n. – Fametszet] – 17.
42. Peterdi József [Prém József]: *Munkácsy és „Milton”-ja.* – 18–22.

43. KÉP: *Munkácsy Mihály „Milton”-ja.* – [J. n. – Fametszet] – 20–21.  
 44. Dr. Pasteiner Gyula: *A műbirálatról.* – 22–26.  
 45. György Aladár: *Az első szalmaláng. (A 40-es évek művészeti törekvése.)* – [Ferenczy István] – 26–28.

#### IRODALOM

46. Berényi László: *„A modern képzőművészet külföldön.” Benjamin S. G. W. után fordította György Aladár Budapest. Zilahy Sámuel kiadása 1878.* – 29.

#### KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 29–30.

47. *A képzőművészeti társulat igazgató választmányának volt elnöke Ráth György...*  
 [munkájáról beterjesztett zárójelentése]  
 48. *Új tagok.*  
 49. *Képvásárlás.* [a társulat által megvásárolt képek]

#### HIREK A MŰTERMÉKBŐL – 30–31.

50. *Gróf Nemes Eliza...* [Sakkozók, Önarckép]  
 51. *Jankó János...* [A pulyka-tolvaj, Rege]  
 52. *Vastagh György...* [Oláh cigány lány]  
 53. *Brodszky Sándor...* [Est a Duna partján, Alkonyi táj]  
 54. *Klein Armin...* [Zsolnay-gyár számára tálat, Pártos Gyula terve után tintatartó, az uralkodó ezüstitakodalmára emlékérmét mintázott]  
 55. *Paczka Ferenc...* [Szt. Erzsébet]  
 56. *Morelli Gusztáv...* [Ónody Bertalan: Ázsiai utazások című művének illusztrációi, Róka-lyuk]  
 57. *Jakobey Károly...* [Wenkheim-kápolna oltárképe, Sátoraljaújhelyi templom mennyezetképe, Mező-Petri templom falképei, Sósuti templom képei]  
 58. *Faragó József...* [Kossuth mellszobor]  
 59. *Az egyházi szobrászat...* [Brestyánszky Béla újabb munkái]  
 60. *Szamossy Elek...* [A keresztények üldözése az első században]  
 61. *Szász Gyula...* [Szigligeti Ede mellszobra]

#### KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 31–32.

62. *Munkácsy Mihály...* [Vizsgálat a falusi iskolában, Női teremben]  
 63. *Szoldatits Ferenc...* [XIII. Leó arcképe]  
 64. *Kern Armin...* [Deák Ferenc arcképe]  
 65. *Két ifju művésznők...* [Gyárfás Jenő, Kiss György]

#### VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 32.

66. *Ráth György...* [Dürer: Salvator Mundi, Van der Helst: Női arckép]  
 67. *Gróf Zichy Jenő...* [országos körútat tett a rövidesen megnyílt székesfehérvári kiállítás érdekében]  
 68. *Réz-karcolók egyesülete.* [az újonnan alakult fővárosi egyesület élére Rauscher Károly állt]  
 69. *Hausmann Alajos...* [Gyomai római katolikus templom]  
 70. *Schikédanz Albert...* [Zeneakadémia]  
 71. *Pártos Gyula...* [francia kitüntetés]  
 72. BIBLIOGRAFIA (Szerkesztőségünknek megbíráltas végett beküldött művek.) – 32.

### 3.szám – március

73. Győry Vilmos: *Munkácsy „Milton”-ja előtt. Dézamy Adrien költeménye.* – 33.
74. Prém József: *Olasz művészek Mátyás király udvarában.* – 33–35.
75. Zsilinszky Mihály: *Egy ismeretlen magyar festő.* – [Metzuer] – 35–38.
76. KÉP: *Megzavart betyárok.* – Rajzolta Greguss Imre – Metszette: Morelli Gusztáv – [J.j.l.: Morelli G. – Fametszet] – 36.
77. KÉP: *A montmartre-i hegedűs.* – Festette Paczka Ferenc – Metszette: Morelli Gusztáv. – [J.b.l.: F. Paczka F. – j.j.l.: Morelli G. Budapest – Fametszet] – 37.
78. Dr. Pulszky Károly: *Az orsz. képtár egy remeke. (Madonna. Festette Francesco Raibolini /Francia/ – Martin E. metszésében kiadta az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat.)* – 38–39.
79. N. n.: *Bosnyák emlékek. Greguss Imre rajzai és festményei.* – 39–40.
80. –rd–: *A „Montmartre-i hegedűs” szerzője.* – [Paczka Ferenc] – 40–41.
81. KÉP: *Paczka Ferenc.* – [J.j.l.: Morelli G. – Fametszet] – 41.o.

### IRODALOM

82. Peterdi József [Prém József]: *„Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878” von Friedrich Pecht. Stuttgart, J. G. Cotta’sche Buchhandl. 1878.* – 42–43.

### HIREK A MÜTERMEKBŐL – 43–44.

83. *Mészöly Géza...* [Balatonparti táj, Est-szürkület, Faluvége, Hálókötő]
84. *Aggházy Gyula...* [Hazatérő munkások]
85. *Székely Bertalan...* [Zrínyi kirohanása]
86. *Greguss János...* [Komp, Füzes patak mentén]
87. *Barabás Miklós...* [Csorba tó]
88. *Lotz Károly...* [Fürdő nymphák, Szénagyűjtés]
89. *Telepi Károly...* [Szitnya hegy, Szt.-Antal]
90. *Klimkovits Béla...* [Lovas betyár]
91. *Fesztli Árpád...* [Pusztai jelenet]
92. *Klimkovits Ferencz...* [Hegyi táj]
93. *Spányi Béla...* [Nyirfa-erdő, Hajnal, Péter a vizparton]

### KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 44.

94. *Wagner Sándor...* [A toledo-i posta]
95. *Liczenmayer Gyula...* [Liesenmayer Sándor: Faust-illusztrációk]
96. *Benczur Béla...* [Münchenbe műteremházat tervezett]
97. *Munkácsy Mihály...* [Műteremben]
98. *Paál László...* [Holdas táj]
99. *Baditz Ottó...* [Kupak-tanács, Börtönjelenet]

### VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 44.

100. *Három fiatal festőnk...* [Fellner Sándor, Herzl Sándor, Peske Géza]

### 101. BIBLIOGRAFIA – 44.

### 102. SZERKESZTŐI ÜZENETEK – 44.

### 4. szám – április

103. Prém József: *Olasz művészek Mátyás király udvarában. (Vége.)* – 45–46.

104. Dr. Tóth Sándor: *Symbolum és allegoria. (Tanulmány)* – 47–51.  
 105. KÉP: I. Ulászló követei VII. Károly francia király udvaránál. – Brozik W. festvénye – [J. n. – Fametszet] – 48–49.  
 106. N. n.: Brozik W. I. Ulászló követsége. (Képünkhez.) – 51.  
 107. N. n.: Tavaszi kiállítás. (A műcsarnokban.) – [Madarász Viktor, Than Mór, Nemes Nándorné, Dux Zsigmond, Weber X. Ferenc, Molnár József, Vastagh György, Barabás Miklós, Ligeti Antal, Brodszky Sándor, Markó Károly, Mészöly Géza, Feszty Árpád, Spányi Béla] – 52–53.  
 108. N. n.: „Nero élő fáklyái”. [Henrik Sziemiradszky festménye] – 53.

## IRODALOM

109. Peterdi József [Prém József]: Az egyiptomi építésetről. (C. R. Lepsius, Ueber einige agyptische Kunstformen und ihre Entwicklung, Berlin.) – 53–55.

## HIREK A MÜTERMEKBŐL – 55.

110. Spányi Béla... [Cserjés, Patakmalom]  
 111. Szász Gyula... [Szt. Ferenc szobor]  
 112. Thán Mór... [Ferencvárosi templom falképei]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 55.

113. Zichy Mihály... [A bor, Hulló csillagok]  
 114. Mies Mary, Zichy Mihály tanítványa... [Bűnbánó Magdolna]

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 56.

115. Az országos m. képzőművészeti társulat... [kezdemenyzésére a vallásalapból évi 5000 forintot különítenek el vallási tárgyú festmények készítésére]  
 116. A békésmegyei régész- s művelődéstörténelmi egyesület muzeuma... [számára érkezett adományok]  
 117. Fresco kép... [Pozsonyi székesegyház: Patrona Hungariae]  
 118. Az orsz. régészeti és embertani társulat... [legutóbbi ülésén Ipolyi Arnold tartott előadást a magyar zománcművészetről]

## 5. szám – május

119. Dr. Tóth Sándor: *Symbolum és allegoria. (Tanulmány.) (Folytatás)* – 57–60.  
 120. Dr. Czobor béla: A bécsi fogadalmi templom. – 61–63.  
 121. KÉP: A bécsi fogadalmi templom – [J. n. – Fametszet] – 61.o.  
 122. Dr. Pasteiner Gyula: Az olaj-nyomatokról – 63–65.  
 123. B.: Három egyházi kincs. [Kecskeméti ferencesek templomában: Szt. Gellértnek tulajdonított casula, casula Mátyás király palástjából, Mária Terézia udvarhölgyei által hímzett palást, pluviale] – 65–66.

## IRODALOM

124. É. I.: *Építési Tanácsadó, mérnökök, építészek és építőmesterek... használatára. A legjelesebb kútfők felhasználásával írta Gonda Béla, okl. mérnök, műegyetemi magántanár. 362 lap. 97 fametszetű ábrával. Budapest, 1878. Ára kötve 4 frt.* – 66–67.

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 67–68.

125. Munkácsy Mihály... [Babalátogatás]

126. „A művészi és nem művészi utánzásról” cím alatt dr. Pasteiner Gyula... [könyvet adott ki]  
 127. Pápay József... [Mán József arcképe]  
 128. Zichy Mihály... [Párizst végleg elhagyja és hazalátogat]  
 129. Bruck Alajos... [zsánerképei sikeresek Párizsban]  
 130. Tölgyessy Artur... [ittthon dolgozik Párizsban megrendelt zsánerképein]  
 131. Klimkovics Béla... [Kassa város címere]  
 132. Az orsz. régészeti és embertani társulat... [legutóbbi ülésén Henszlmann Imre, Steindl Imre, Wagner János és Zsilinszky Mihály előadásai]  
 133. BIBLIOGRAFIA – 68.

## 6. szám – június

134. KÉP: Vastagh György – [J. n. – Fametszet] – 69.o.  
 135. Dr. Tóth Sándor: *Symbolum és allegoria. (Tanulmány.) (Vége)* – 70–75.  
 136. KÉP: *Delelő* – Böhm Pál festvénye – [J.b.l.: Fest. Böhm Pál – j.j.l.: C. A. v. Walla – Fametszet] – 72–73.  
 137. Z. L.: Vastagh György. – 75–76.  
 138. Vermes Adorján: Böhm Pál egy tájképe. (*“Delelő”*) – 76.  
 139. K. M.: A műemlékek országos bizottsága. (A sz.fehérvári kiállítás alkalmából.) – 77–79.  
 140. Reviczky Péter [Prém József]: *Olajfestmények a sz. fehérvári kiállításon.* – [Székely Bertalan, Orlai Petrich Soma, Benczúr Gyula, Molnár József, Weber X. Ferenc, Greguss Imre, Aggházy Gyula, Valentini János, Paczka Ferenc, Mészöly Géza, Brodszky Sándor, Markó Károly, Telepy Károly, Spányi Béla, Tölgyessy Arthur, Lotz Károly, Wagner Sándor, Grimm Rezső, Pállik Béla, Ujházy Ferenc, Vastagh György] – 79–80.  
 141. N.n.: *Az országos mintarajztanoda. (A sz.fehérvári kiállításon.)* – 80.

## 7. szám – július

142. KÉP: Lotz Károly – [J.j.l.: Pollák Zs. – Fametszet] – 81.  
 143. Reviczky Gyula: *Humor a művészetekben.* – 82–86.  
 144. KÉP: *Muzeumi falfestmény Lotz Károlytól.* – [J.j.l.: Pollak Zs. – A Magyar Nemzeti Múzeum mennyezetképének központi jelenete: A képzelet allegóriája] – 84–85.  
 145. Prém József: *Az amanozok harca. (Rubens. – Feuerbach.)* – 86–89.  
 146. N. n.: *Lotz Károly.* – 89–90.  
 147. Károly Gy. Hugo: *Vidéki muzeumok érdekében.* – 90–91.  
 HIREK A MÜTERMEKBŐL – 92.  
 148. Lotz Károly... [Ménés]  
 149. Greguss János... [Káposztásmegyeren fest tájtanulmányokat]  
 150. Fesztay Árpád... [Pusztai jelenet, Oláh cigányok]  
 151. Szász Gyula... [Szigligeti Ede mellszobra]  
 152. Huszár Adolf... [Petőfi emlékszobor]  
 153. Spányi Béla... [befejezte legújabb tájképét]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 92.

154. *Munkácsy két rajza...* [Bartóky László két ifjúkori rajzát őrzi: Kútra menő lányok, Pihenő munkások]

155. *Ráth György...* [a Múcsarnoknak tett alapítványa]

## 8. szám – augusztus

156. Prém József: *Az arcképfestészet története I.* – 93–97.

157. KÉP: „*Balatoni halászkunyhó*” – Mészöly Géza festvénye – [J.j.l.: Mészöly G. 874 – j.b.l.: Morelli G. – Fametszet] – 96–97.

158. –n.: *Hazai üvegfestvények.* – Vermes Ágost (Sopron), Kratzmann Ede (Budapest) – 97–99.

### KRITIKAI SZEMLE

159. Reviczky Péter [Prém József]: „*Lakás és butorzat a XVI. és XVII. században.*” *Irtó báró Radvánszky Béla. Budapest 1879. Knoll Károly akadémiai könyv-árusnál.* – 99–100.

160. Nagy István: „*Balatoni halászkunyhó*”. (*Mészöly Géza festvénye.*) – 101.

### HIREK A MÜTERMEKBŐL – 101–102.

161. *Jókai Róza...* [jelenleg Balatonfüreden dolgozik]

162. *Kratzmann Gusztáv...* [festészetének rövid bemutatása]

163. *Madarász Viktor...* [Rákóczy lovon, Krisztus az olajfák hegyén]

164. *Tölgyessy Artúr...* [Napnyugta]

### KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 102.

165. *Zichy Mihály...* [A démon fegyverei]

166. *Bruck Lajos...* [Az árvák]

167. *Teleki Bella grófnő...* [Párizsban Munkácsy tanítványa]

168. *Wagner Sándor...* [Liezenmayer Sándorral együtt részt vettek a müncheni nemzetközi kiállítás pavilonjának díszítésében]

169. *Benczúr Gyula...* [Kun László és rokokó tárgyú képek]

170. *Munkácsy Mihály...* [francia tárgyú zsánerképeket küldött a müncheni kiállításra]

171. *Haán Antal...* [Raffaello: Disputa, Athéni iskola]

172. *Kezdő művészek...* [Vándory Emil, Mihalek Lajos, Aigner Lajos, Berger Manó, Deutsch Kálmán, Predics]

### NEMZETI MUZEUM – 103.

173. *A hazai műkincsek...* [ismertté válnak az Archeologische Zeitung jövőbeni publikációi révén]

174. *Egy római feliratos kő tárgyában...* [a Louvre-ból érdeklődnek a feliratos kő iránt]

175. *A régiség osztály...* [új szerzeményei]

176. *Az érem-gyűjtemény...* [gyarapodása]

177. *Pannonhalmán...* [Pulszky Ferenc és Fraknói Vilmos elhatározta, hogy a Nemzeti Múzeum számára elkészítteti a pannonhalmi apáti sírkövek másolatait]

### IRODALOM – 103.

178. *Pulszky Ferenc...* [tanulmányt ír a polgárdi triposról]



179. *Henszlmann Imre*... [Győr-Sopron megyei műemlékeket tanulmányoz]  
 180. *B. Nyári Jenő*... [Hévízen ásat és az aggteleki barlangról ír]  
 181. *Két fiatal műrégész*... [Csetneki Jelinek Elek, Varázsjói Gusztáv]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 103–104.

182. *A főváros emléksobrai*... [Engel József Széchenyi emléksobra]  
 183. *Hunyadi László siremléke*. [a gyulafehérvári sírkő másolata]  
 184. *Gróf Károlyi Gyula*... [Kratzmann Gusztáv]  
 185. *Hampel József*... [külföldi tanulmányutak]  
 186. *Rómer Flóris*... [karcagi előadása és ásatása]  
 187. *Az országos képtár helyiségeit*...  
 188. *Bem mellszobrát*... [Huszár Adolf]

**9. szám – szeptember**

189. KÉP: *Horovitz Lipót* – [J.j.l.: Pollak Zs. – Fametszet] – 105.  
 190. Prém József: *Az arképfestészet története II.* – 106–107.  
 191. Keleti Gusztáv – Ipolyi Arnold: *Az egyházi festészetünk emelése.* – 107–108.  
 192. Findura Imre: *Novák Dániel jelentősége képzőművészetünk történetében. I.* – 108–110.  
 193. Nagy István: *Horovitz Lipót.* – 110–111.  
 194. Vermes Adorján: *Nemzetközi műkiállítás Münchenben. I. Magyar dolgok.* – [Liezenmayer Sándor, Wagner Sándor, Munkácsy Mihály, Nemes Eliza, Nadler Berta, Aggházy Gyula, Steindl E.] – 111–113.  
 195. N.n.: *Két régi műemlék helyreállítása. (A kassai székesegyház – A bártfai templom)* – 113–114.

HÍREK A MŰTERMÉKBŐL – 114.

196. *Mészöly Géza*... [Péthen, Nádasladányban, Zákányon dolgozik, Valentini Jánossal együtt]  
 197. *Pápai Viktor*... [a csopaki Szentirmai-kastélyban fog dolgozni]  
 198. *Sajóssy Alajos*... [Deák Ferenc arképe, Samass József arképe]  
 199. *Tilgner Viktor*... [Rubens]  
 200. *Orlay Soma*... [Wenckheim Béla arképe]  
 201. *Kezdő művészek*... [Gyárfás Jenő, Kiss János]  
 KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 115.  
 202. *Horovitz Lipót*... [Varsóban dolgozik]  
 203. *Beszédes Kálmán*... [Konstantinápolyban dolgozik]

NEMZETI MUZEUM – 115.

204. *A régiségtár*... [gyarapodása]  
 205. *Az érem-gyűjteményt*... [gyarapodása]

IRODALOM – 115–116.

206. *A vidéki muzeumok*... [Felső-Magyarországi Múzeumi Egylet]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 116.

207. *Visegrádon*... [Salamon tornyának újjáépítése]  
 208. *Hazai kezdő művészek*... [számára az uralkodó által alapított ösztöndíj]  
 209. *Badacsony mellett*... [Pauer Iván ásatása]

210. *Tisza Kálmán...* [Barabás Miklós által készített arckép]

211. *Deák emlékszobrát...* [B. Vay Miklós]

212. BIBLIOGRAFIA – 116.

## 10. szám – október

213. Prém József: *Az arcképfestészet története. III.* – 117–119.

214. Dr. Czobor Béla: *Az újjáalakított templom.* – [Lébény] – 119–121.

215. KÉP: *Id. Storno Ferenc* – [j.j.k.: Pollak Zs. – Fametszet] – 121.

216. Findura Imre: *Novák Dániel jelentősége képzőművészetünk történetében. II.* – 121–123.

217. Vermes Adorján: *A müncheni nemzetközi műkiállítás. II. Franciaia, német, spanyol s egyéb művek.* – [Makart, Brózik Vencel, Cabanel, Hébert, Grigoux Jean, Olivier-Merseon, Henner, Diaz, Ribot, Bouguerau, James Bertrand, Delaunay, Moreau Gusztáv, Corot, Breton Gyula, Piloty Károly, Werner, Adam Ferenc, Bleibtreu G., Camphausen J. F., Keller F., Zimmermann E., Alma-Tadema, Charles Hermanns] – 123–125.

218. N. n.: *Idősb Storno Ferencz.* – 126.

HIREK A MÜTERMEKBŐL – 126–127.

219. *Ligeti Antal...* – [Árvíz]

220. *Barabás Miklós...* [Zsedényi Ede, Lévay Henrik arcképei, Eprész-leányka]

221. *Szász Gyula...* [Feleki Miklós mellszobra]

222. *Spányi Béla...* [Nyírfaterdő]

223. *Vastagh György...* [Ferenc József és Erzsébet királyné arcképe]

224. *Maszák Hugóné...* [Felekiné Munkácsy Flóra arcképe]

225. *Konek Ida...* [Csendélet]

226. *Tölgyessy Arthur...* [Zagyva melletti tájrész, Cigánylány, Szolnoki országút]

227. *Feszty Árpád...* [Téli jelenet a pusztán]

228. *Ebner Lajos...* [nyáron Szolnokon festett]

229. *Trost Otto...* [Pécsett szándékozik letelepedni]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰÉSZEINK – 128.

230. *Bruck Lajos...* [hazalátogat és anyagot gyűjt magyar népeletképeihez]

231. *Munkácsy Mihály...* [Krisztus Pilátus előtt]

232. *Zichy Mihályról...* [végleg hazatelepül]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 128.

233. *Munkácsy Mihály...* [Ifjúkori művek]

234. *Pettenkoffen Gusztáv...* [többemagával Szolnokon dolgozik]

235. *Letenyén ...* [Töttösy Béla ásatása]

236. *Régészeti ásatás.* – [Tószegi őstelep]

237. *A lébényi templomot...* [restaurálása közadományokból befejeződött]

## 11. szám – november

238. Szathmáry: *Egy szoborhoz. (1825) (\*Teljes címe: „Ferenczy István magyar képfaragó által Rómából küldött pásztor-leányhoz.”)* – 129.

239. Zichy Antal: *Gróf Széchenyi István mint műbarát. (Eredeti naplói nyomán.)* – 129–131.  
 240. Prém József: *Az arcképfestészet története. IV.* – 131–133.  
 241. KÉP: *Ferenczy István.* – [j.b.l.: F. Hertel sc. – Fametszet] – 133.  
 242. Vermes Adorján: *Ferenczy István. (1792–1856)* – 133–135.  
 243. Zs.: *A budai várkert alatti épület. (Nyílt levél a szerkesztőhöz.)* – 135–136.  
 244. Fejes Sándor: *A grünwaldi ütközet. (Matejko János festménye.)* – 137.

HIREK A MÜTERMEKBŐL – 137–138.

245. *Molnár József...* [Csorba-tó, A légyott, Magyar népeletből, Mária menybemenetele]  
 246. *Ligeti Antal...* [Cziróka völgye]  
 247. *Mészöly Géza...* [Balatoni táj]  
 248. *Orlay Soma...* [Erzsébet királyné, Nagy Lajos özvegyének végpercei Novigrad várában]  
 249. *Morelli Gusztáv...* [Ligeti Antal – Wagner Sándor: Hunyad vára, Jankó János: Néprege, Greguss Imre: Kártyázó parasztok, Feszty Árpád: Téli jelenet]  
 250. *Jankó János...* [Veronese: Kánai menyegző másolata]  
 251. *Huszár Adolf...* [Gyulai Ferencz mellszobra]  
 252. *Greguss Imre...* [Párizsban nagy sikert aratott népi alakokkal díszített legyezője]

NEMZETI MUZEUM – 138.

253. *Érdekes ajándék.* [a Hajógyári szigeten talált leletek]  
 254. *Thököly Imre billikoma.* [a Nemzeti Múzeum új szerzeménye]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 139–140.

255. *Hét millió márka!* [a müncheni nemzetközi kiállítás pénzügyi mérlege]  
 256. *A budavári Mátyás templom...* [restaurálása folyamatban van]  
 257. *Ipolyi Arnold...* [Michael Pannonius egy művét adományozta az Országos Képtárnak]  
 258. *Az országos régészeti társulat...* [aktuális ülésének témái]  
 259. *Ásatás Nagyhörcsökön.*  
 260. *Román stílus új templomot...* [Röjtök, Sopron vm.]

KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 140.

261. *A műcsarnok őszi kiállítása...* [többen kifogásolják a legközelebbi téli tárlat nyitásának időpontját]  
 262. *Pulszky Ferencz...* [ragaszkodik a legutóbbi közgyűlésen bejelentett lemondásához]

## 12. szám – december

263. Zichy Antal: *Gróf Széchenyi István mint műbarát. (Eredeti naplói nyomán.) (Vége.)* – 141–143.  
 264. Pulszky Ferencz: *Olaszországi ut.* – 143–146.  
 265. KÉP: *Izsó Miklós* – [j.b.l.: Marastoni Jós. – j.j.l.: Rusz K. – Fametszet] – 145.  
 266. Berényi László: *A „Busuló juhász” külföldön. (Együttal néhány vonás Izsó Miklósról.)* – 146–147.

267. Peterdi József [Prém József]: *A műcsarnok kiállítása.* – [Ligeti Antal, Markó András, Lotz Károly, Barabás Miklós, Brodszky Sándor, Molnár József, Kacziány Ödön, Tölgyessy Arthur, Aggházy Gyula, Spányi Béla, Orlay Soma, Kovács Mihály, Vastagh György, Nemess Eliza, Konek Ida, Greguss Imre, Gyárfás Jenő, Ujházy Ferenc] – 147–149.

268. Z – i: *Országos régészeti és embertani társulat.* – 149–150.

HIREK A MŰTERMEKBŐL – 150–151.

269. *Ybl Miklós...* [Kálvin téri szökőkút]

270. *Feszty Adolf...* [Haggenmacher Henrik, Szász Gyula, Andretti síremléke]

271. *Feszty Árpád...* [Őszi táj, Vadászat]

272. *Id. Storno Ferenc...* [József főherceg alcsúti házikápolnájának freskói]

273. *Orlay Soma...* [Hunyady László és Czille, Zurbaran halálos ágyán, Petőfi: Bolond Istók]

274. *Morelli Gusztáv...* [Feszty Árpád után fametszetek]

275. *Szemlér Mihály...* [Hajnali jelenet, Falusi vásár]

276. *Adler Mór...* [újabbban sok arcképmegrendelése van]

277. *Dunaiszky László...* [Horváth Mihály és Prónay Gábor mellszobrai]

278. *Szász Gyula...* [Szigligeti Ede mellszobra]

279. *Jakobey Károly...* [újabb oltárképei]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 151–152.

280. *Munkácsy Mihály...* [Kedélyes óra]

281. *Baditz Ottó...* [a bécsi kiállításon egy zsánerképpel mutatkozott be]

NEMZETI MUZEUM – 152.

282. *Hajnald bíbornok...* [fényképet küldött egy franciaországi római sírkőről]

283. *Tóttösy Béla...* [Letenyi leletek]

284. *Beretvás János...* [a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta a birtokán talált római ezüst fibulát]

285. *Az őskori gyűjtemény...* [gyarapodása]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 152.

286. *A Széchenyi-szobor leleplezési ünnepélyét...* [a bizottság megegyezett időpontjában és programjában]

287. *A Lendvay-szoborról...* [Dunaiszky László]

288. *Olvasóinkhoz.* – 152.

## II. évfolyam 1880.

### 1. szám – január

289. KÉP: *Ipolyi Arnold* – [j.b.l.: Rusz – Fametszet] – 1.

290. Greguss Ágost: *Művészet és mesterség.* – 2–5.

291. KÉP: *Tiszai halászhalka.* (Böhm Pál festménye) – [J.j.l.: fest. Böhm Pál – Fametszet] – 4–5.

292. Foltin János: *Egy régi egyházi festő.* (Kracker János Lukács százados emlékezete.) – 5–7.

293. Zsilinszky Mihály: *Mátyás király emlékszobra. (A negyvenes évekből.)* – [Ferenczy István] – 7–8.  
 294. Peterdi József [Prém József]: *Egy illusztrált mű.* – [Acsády Ignác: Aranyország című vígjátékának Feszty Árpád által rajzolt és Morelli Gusztáv által fába metszett illusztrációi.]  
 295. KÉPEK: – [Feszty Árpád – Morelli Gusztáv négy, Acsády Ignác Aranyország c. vígjátékához készült fametszete: Társasági jelenet, Két női fej, Puttó] – 9.  
 296. Aradi R. L.: *Ipolyi Arnold.* – 10.  
 297. György Aladár: *A művészet Japánban. (Gr. Zichy Ágost könyvéről.)* – 10–12.  
 298. *Ferenczy István két levele.* – 12–14.  
 299. *Tiszai halászok. (Böhm Pál festménye.)* – 14.  
 300. – rd. – : *Műbarátok újabb társulata.* – 14–15.

#### HIREK A MŰTERMEKBŐL – 15–16.

301. *Ligeti Antal...* – [Divény-falva, Dévény vidéke] – 15.  
 302. *Huszár Adolf...* – [Petőfi Sándor és Kossuth Lajos szobrok, Vénusz és Amor, Húzd rá cigány] – 15–16.  
 303. *Pápai Viktor...* [Szentirmai család arcképei] – 16.  
 304. *Molnár József...* [Pompeji nők, Gyöngyvirág, Titkos levelezés, Mária mennybemenetele, Szent Család]  
 305. *Dunaiszky László...* [műtermében magánkiállítás nyílt]  
 306. *Feszty Árpád...* [Jelenet a pusztán, Morelli Gusztáv metszetében]  
 307. *Barabás Miklós...* [Zsedényi Ede, Moricz Pálné arcképei, Galambposta]

#### KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 16.

308. *Az orsz. magyar képzőművészeti társulat...* [újjászervezése]  
 309. *A legutóbbi rendkívüli közgyűlés...* [alkalmával Pulszky Ferenc leköszönt elnöki tisztéről, helyébe a közgyűlés Ipolyi Arnoldot választotta meg]  
 310. *Figyelmeztetjük t. olvasóinkat...* [hírdetésekről]

#### 2.szám – február

311. KÉP: *Ybl Miklós.* – [j.j.l.: Pollák Zs. – j.b.l.: Haske – Fametszet] – 17.  
 312. Dr. Kovács Gyula: *A művészi tulajdonjogról.* – 18–22.  
 313. KÉP: *Ujoncok. (Munkácsy Mihály festvénye.)* – [j.b.l.: X. A. Paar – Fametszet] – 20–21.  
 314. Foltin János: *Egy régi egyházi festő. (Kracker János Lukács százados emlékezete.) (Folytatás.)* – 22–24.

#### IRODALOM

315. Majláth Béla: *Anyagiparunk történetéből. Írta Majláth Béla. Archeológiai Közlemények, XIII. k. I. füzet, 1879.* – 25–26.  
 316. *Egy magyar diszmű. Arany-Biblia. A Szentírás feltüntetve a legnagyobb művészek képeiben. Budapest, Mehner Vilmos kiadása.* – 26–27.  
 317. Zsilinszky Mihály: *Mátyás király emlékszobra. (Vége.)* – 27–29.  
 318. N. n.: *Új szerkezetű festőállvány.* – 29–30.  
 319. KÉP: *Új szerkezetű festőállvány.* – [Fametszet] – 29.  
 320. N. B.: *Ybl Miklós.* – 30–31.  
 321. – rd. – : *Ujoncok. (Munkácsy Mihály festvénye.)* – 31.

## HIREK A MŰTERMEKBŐL – 31.

322. *Molnár József*... [Parasztfuvaros]323. *Brodsky Sándor*... [Balatoni táj]324. *Lotz Károly*... [Magyar ménés, Vázlatok a ferencvárosi templom falképeihez: Szt. István, Kapisztrán prédikációja, Hunyady János halála; Erdei nimpha]325. *Thán Mór*... [Vázlatok a ferencvárosi templom falképeihez: Szt. Ferenc]326. *Tölgyessy Arthur*... [A gyilkos]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 31–32.

327. *Greguss Imre*... [Huszár tábor]328. *Benczur Gyula*... [Kun László]329. *Somogyi József*... [tájképi Münchenben sikeresek]

## KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 32.

330. *Uj pártfogó és alapító tagok*...331. *A rendes tagok*... [számuk gyarapodott]

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK

332. *Egyházi festészeti pályázatok és jutalomdíjak hirdetése.*333. *Tárkányi Béla*... [képtárának új szerzeményei]334. *Herzbrunn Nándor*... [mind keresettebb arcképfestő]335. *Kratzmann Gusztáv*... [Nagyvárad székese gyház üvegablakai]

## 336. BIBLIOGRAFIA – 32.

**3. szám – március**337. KÉP: *Mészöly Géza*. – [j.b.k.: Pollak Zs. – Fametszet] – 33.338. *Berényi László: A képzőművészet és a főváros.* – 34–35.339. *Dr. Kováts Gyula: A művészi tulajdonjogról. II.* – 35–40.340. KÉP: *Vásáros parasztok. (Greguss János festménye.)* – [j.j.l.: Morelli G. – Fametszet] – 36–37.341. *Foltin János: Egy régi egyházi festő. (Kracker János Lukács százados emlékezete.) (Folytatás.)* – 40–42.342. *Rényi Rezső: Amateurok, műgyűjtők.* – 42–44.343. *Roboz István: Mészöly Géza műterme Surdon. (Arcképpel.)* – 44–45.344. *Dr. Fejérpataky László: Gáspár festő. (Caspar pictor comprobatus de Cassa)* – 45–46.345. *F. G.: Vásáros parasztok. (Greguss János festménye.)* – 47.

## IRODALOM

346. *N. n.: „Az írói és művészi tulajdonjog.” Irtta: Dr. Kováts Gyula. Budapest, 1879.* – 47.

## HIREK A MŰTERMEKBŐL – 47.

347. *Jakobey Károly*... [Immakulata, Szt. Lőrinc, Jézus és Mária, Hit, remény és szeretet]348. *Vastagh György*... [jelmeztervek egy londoni operához]

## KÜLFÖLFÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 47–48.

349. *Munkácsy Mihály*... [Les deux familles]



## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 48.

350. *Siemiradzsky...* [új képei]351. *Izsó Miklós sírszobrának...* [bizottság alakult sírszobrának felállítására]352. *A „nemzeti csarnokról”...* [Herich Károly előadása egy nemzeti pantheon felállításáról]

## 4. szám – április

353. Rómer Flóris: *Műlapok egy váradi pap muzeumából. I.* – 49–51.354. Rényi Rezső: *Metszetek, kézrajzok. (Simor János bibornok-primás gyűjteménye.)* – 51–55.355. KÉP: *Ballagi Aladár – Rómer Flóris – Keleti Gusztáv* – [Három fametszetes arckép] – 53.356. N. n.: *A képzőművészeti társulat közgyűlése.* – 55–57.357. KÉP: *Lehel kürtje* – [Fametszet] – 57.358. Foltin János: *Egy régi egyházi festő. (Kracker János Lukács százados emlékezete.) (Folytatás.)* – 57–59.359. Borsodi Szilágyi Dezső: *Egy emlékszobor kérdése.* – [Árpád emlékszobra] – 59–61.360. J. F.: *Tavaszi kiállítás. I.* – [Barabás Miklós, Grosz Béla, Dux Zsigmond, Aggházy Gyula, Biczó Géza, Streitt Ferenc, Portaels J., Mészöly Géza, Ligeti Antal, Fesztai Árpád, Nerly, Preyer, Kozaktericz, Máli Keresztély, Rózsay Emil, Pállik Béla, Lotz Károly, Kovács Mihály, Molnár József, Innocent Ferenc, Nemes Eliza, Matejko] – 61–62.361. Peterdi József [Prém József]: *Három műtörténész.* – [Rómer Flóris, Keleti Gusztáv, Ballagi Aladár] – 62–63.

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 63.

362. *Huszár Adolf...* [a magyar dalszínház szobordíszítésének pályamunkái: Guido Arezo, Terpsichoré]363. *A képzőművészeti társulat szervezete...* [jelenlegi tisztségviselői és szervezeti felépítése] – 63–64.364. *Mehner Vilmos...* [Arany biblia] – 64.

## 5. szám – május

365. KÉP: *Jankó János.* – [j.k.: Pollák Zs. – Fametszet] – 65.366. Rómer Flóris: *Műlapok egy váradi pap muzeumából. II.* – 66–67.367. Rényi Rezső: *Metszetek, kézrajzok. (Simor János bibornok-primás gyűjteménye.) II.* – 67–70.368. KÉP: *Serédi György siremléke, 1552-ből.* – [Fametszet] – 69.369. Szukáts József: *A képzőművészetek mostohája. I.* – [Műkertészet] – 70–72.370. – i – f.: *Tavaszi kiállítás. II.* – [Huszár Adolf, Dunaiszky Lőrinc, Engel József, Kiss György, Stróbel József, Szász Gyula, Donáth Gyula, Brestyánszky Béla] – 73–75.371. KÉP: *Angol kőedények.* – [Fametszet] – 73.372. Peterdi József [Prém József]: *Jankó János. (Arczképéhez.)* – 75–76.373. Borsodi Szilágyi Dezső: *Egy emlékszobor kérdése.* – [Árpád emlékszobra] – 76.374. Karacs Teréz: *Régi festőkről.* – 76–77.

375. Dr. Zádori József: *Egyházi művészet. Festészet a római katakombákban.* – 77–80.

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 80.

376. *A Deák mauzoleum kupolájára tervezett génusz...* [Huszár Adolf, Szász Gyula, Kiss György, Engel József]  
377. *A Kálvintéri szökőkút...* [Ybl Miklós által tervezett és Fessler, bécsi szobrász által kivitelezett kútterv kiállítása a Múcsarnokban]

## 6. szám – június

378. Rómer Flóris: *Műlapok egy váradi pap muzeumából. III–IV.* – 81–82.  
379. Dr. Prém József: *Engel József s a Széchenyi-szobor.* – 82–86.  
380. KÉP: *Engel József.* – [j.l.: Pollák Zs. – Fametszet] – 85.  
381. Szukáts József: *A képzőművészetek mostohája. II.* – [Műkertészet] – 86–88.  
382. – i – f.: *Tavaszi kiállítás. III.* – [Mészöly Géza, Spányi Béla, Baditz Ottó, Valentini János, Brodszky Sándor, Gaál Ignác, Mücke J. F., Wéber Tódor, Máli Keresztély, Baisch Hermann, Appian A., Barnack Eufania, Reichenbach E., Fabarius F. A., Peters P., Schubeck E., Witting F., Linderum Rikárd, Preyer Ernő] – 88–90.  
383. Dr. Zádori József: *Egyházi művészet. Festészet a római katakombákban. II.* – 90–92.

## 7. szám – július

384. KÉP: *Orlai Petrich Soma.* – [Fametszet] – 93.  
385. Dr. Prém József: *Orlai Petrich Soma.* – 94–95.  
386. Szukáts József: *A képzőművészetek mostohája. II.* – [Műkertészet] – 95–98.  
387. Foltin János: *Egy régi egyházi festő. (Kracker János Lukács százados emlékezete.) (Vége.)* – 98–100.  
388. Dr. Zádori József: *Egyházi művészet. Festészet a római katakombákban. III.* – 101–102.  
389. Bánfi Zsigmond: *Külföldi mű-kiállítások. I. A párisi salon magyarjai.* – [Flesch Tivadar, Ebner Lajos, Aggházy Gyula, Bruck Lajos, Weisz Adolf] – 102–104.  
390. N. n.: *Müemléki rajzkiállítás.* – 104–105.  
391. N. n.: *A jövő művész-nemzedéke.* – 105–106.

HIREK A MŰTERMÉKBŐL – 106–107.

392. *Fesztly Adolf...* [Haggenmacher Adolf síremléke, Szász Gyula szobraival]  
393. *Zichy Mihály...* [A béke áldásai]  
394. *Munkácsy Mihály...* [Krisztus Pilátus előtt]  
395. *Schikédanz Albert...* [Díszalbum Ipolyi Arnold tiszteletére]  
396. *Kratzmann Gusztáv...* [Üvegablak a Sugár úti Dessewffy-palotába]  
397. *Paczka Ferenc...* [Lázár feltámasztása]  
398. *Tölgyessy Arthur...* [Felhívás keringőre]  
399. *Vastagh György...* [Rájner Pál, Bittó István és neje arcképei]  
400. *Ligeti Antal...* [az Al-Dunán készített tájvázlatokat]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 107–108.

401. *Uj templomot...* [Rómában]

402. *Than Mór...* [Priamószt Trójába viszi Hektor holttestét]

403. *Az olympiai ásatások...* [leleteinek gipszmásolatai láthatók a Nemzeti Múzeumban]

404. *A nyár folytán...* [Régészeti ásatások]

405. *Lessing Károly Frigyes...* [elhúnyt]

406. *A Deák-mauzoleum...* [Kiss György, Huszár Adolf]

407. *A turini műkiállítás...* [rövid ismertetése]

## 8. szám – augusztus

408. KÉP: *Alexy Károly.* – [j.j.l.: Ruzs K. – Fametszet] – 109.

409. Perényi (Szukáts) József: *A képzőművészetek mostohája. III. (Negyedik közlemény.)* – [Műkertészet] – 110–111.

410. Dr. Tóth Sándor: *Erdély első képtára. I.* – [Nagyszebeni Bruckenthal-képtár] – 111–114.

411. K. É.: *Iskolai muzeumok.* – 114–117.

412. Széchy Károly: *Magyar festők Rómában.* – [Szoldatits Ferenc, Haan Antal, Mednyánszky László] – 117–119.

413. T-h B-a: *Magyar hadvezérek szobrai.* – [Honvédelmi Minisztérium épületén, Vasadi Ferenc, Engel József] – 119–120.

414. Dr. Prém József: *Alexy Károly. (1823–1880)* – 120–121.

415. N. n.: *A nemzeti műizlés.* – 121–123.

416. N. n.: *A brüsszeli kiállítási palota.* – 123.

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 123.

417. *A műcsarnok őszi tárlatára...*

418. *Petőfi utolsó arcképe.* – [Orlai Petrich Soma]

419. *A ferencvárosi templom...* [Than Mór, Lotz Károly]

420. *Uj muzeum Velencében...* – 124.

421. *A király arcképe...* [Aigner J. M.]

422. *Gróf Pálffy Daun Lipót...* [Költőink]

423. *Művészet és bőrze.*

## 9. szám – szeptember

424. KÉP: *Idősb Markó Károly.* – [J. n. – Fametszet] – 125.

425. Dr. Henszlmann Imre: *Az arcképezés a görögöknél. I.* – 126–128.

426. Dr. Tóth Sándor: *Erdély első képtára. II.* – [Nagyszebeni Bruckenthal-képtár] – 128–130.

427. M. I.: *Iparművészet és rajzolás.* – 131–132.

428. KÉP: *Mise-kannácska ezüstből.* – [J. n. – Fametszet] – 133.

429. Dr. Prém József: *Idősb Markó Károly. (1790–1860)* – 133–134.

HIREK A MŰTERMEKBŐL – 134.

430. *Huszár Adolf...* [Petőfi-szobor, Gr. Zichy Viktor, Beethoven, Haydn arcképei, Tisza folyó allegóriája]

431. *Kiss György*... [Kálvin téri kút, Operaházba: Jacopo Peri, Palestrina; Csenger Antal, Dr. Szabóky Adolf, Viktoria (Deák-mauzóleum)]  
 432. *Szemlér Mihály*...  
 433. *Mészöly Géza*...  
 434. *Lotz Károly*... [Kartonok a főváros közgyűlési termének falképeihez, Hunyady Mátyás hazatérése Vajda-Hunyad várába]  
 435. *Feszty Árpád*... [Golgotha]  
 436. *Szász Gyula*... [Honvédelmi minisztérium budai palotájába: Dávid, Judith, Minerva, Dobó Katica, Toldy Miklós; Operaházba: Glück, Mozart]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 134–135.

437. *Az a szép mise-kannácska*...  
 438. *Magyar nő mint régész*... [Torma Zsófia]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 135.

439. *Böhm Pál*... [Dinnyeszüret]  
 440. *Gyárfás Jenő*... [Tetemrehívás, Angyalcsinálók]  
 441. *Greguss Imre*... [Az utolsó korty, Tábori élet 1848-ban]  
 442. *Herzl Kornél*... [Salamon király]  
 443. *Benczúr Gyula*...  
 444. *Festő növendékek*... [Feszty Árpád, Deutsch Kálmán, Hirschl Adolf, Majurka Gedeon, Miskovszky Géza]

KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 135–136.

445. *A műcsarnok őszi-kiállításán*...  
 446. *Az új műlap*... [Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése]  
 447. *Arad városa*...  
 448. *A társulat*...

HIREK A NAGYVILÁGBÓL – 136.

449. *Lemair francia szobrász*...  
 450. *Defregger Károly*...  
 451. *Művészi album*... [Rudolf trónörökös megrendelésére Lichtenfels rajzaival]

**10. szám – október**

452. KÉP: *Weber Henrik* – [J.j.l.: Rusz K. – j.b.l.: Marastoni Jós. – Fametszet] – 137.  
 453. Henszlmann Imre: *Az arcképezés a görögöknél. II.* – 138–142.  
 454. Dr. Tóth Sándor: *Erdély első képtára. III.* – [Nagyszebeni Bruckenthal-képtár] – 142–144.

EGYHÁZI MŰVÉSZET

455. N. n.: *Egy becses szentségtartó.* – 144.  
 456. Sz. U.: *Keleti müipar-kiállítás.* – [gr. Zichy Jenő gyűjteménye] – 145–146.  
 457. H. K.: *Három külföldi kiállítás. II.* – [A brüsszeli Exposition des Arts: Gallait, Lies, Leys, Hamman, Verhas F. R., Jan Beer, A. Plumot, R. Montgomery, Emil Delpérce, Oams, Stewens, C. Cap, Izidor Meyers] – 146–147.  
 458. Dr. Prém József: *Weber Henrik.* – 148–149.

## HIREK A MŰTERMEKBŐL – 149.

459. *Pállik Béla*... [Szögyény Marich László arcképe]  
 460. *Szoldatits Ferencz*...  
 461. *Rákossy Nándor*... [Horváth Mihály arcképe, Tiszai tájkép]  
 462. *Lotz Károly*... [Kisbéri ménés]  
 463. *Vastagh György*... [Unger Leoné arcképe, Szt. István felajánlja a koronát oltárkép József főherceg alsúti kápolnájába]  
 464. *Molnár József*... [Kaas Ivor báró és neje arcképe]  
 465. *Szász Gyula*... [Szentháromság-szobor, Feleki Miklós mellszobra]  
 466. *Brodsky Sándor*... [Esti hangulat, Borongás]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 149.

467. *Liezen-Mayer Sándor*...  
 468. *Munkácsy Mihály tanítványa, gróf Teleky Irma*...

## HIREK A NAGYVILÁGBÓL – 150.

469. *Valéria főhercegnő*...  
 470. *Bagdadban*...  
 471. *Mirabeau emlékszobra*...  
 472. *Boroszlóban*... [Uechtritz Steinkrick Holtei-emlékszobra]  
 473. *Egy mozaikház*.

## NEMZETI MUZEUM – 150.

474. *A régiségtárnak*... [Földváry László adománya]  
 475. *A muzeum gipsz öntvényeiről*... [Dr. Hampel József kalauza]  
 476. *Gr. Zichy Nándor*...

## KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 150–151.

477. *A műcsarnok őszi kiállítására*...  
 478. *A vidéki városok*...

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 151.

479. *Archeológjaink*... [Rómer Flóris, Döring Gyula]  
 480. *Az országos (Eszterházy-féle) képtár*...  
 481. *A Deák-emlékszobor*... [Huszár Adolf]  
 482. *A hazai műépítők érdekében*...  
 483. *Joó Ferencz képiró meghalt*.  
 484. *Iparművészeti szakiskola*.

## IRODALOM – 152.

485. *„Honi műipar”* címmel *Platzer Antal* építész...  
 486. *„Magyarország címertára”* című gyűjteményre... [Altenburger Gusztáv, Rumbold Bernát, Tagányi Károly, Nyáry Albert]  
 487. MŰVÉSZET IRODALMI REPERTORIUM – 152.

**11. szám – november**

488. Henszlmann Imre: *Az arczképezés a görögöknél. III.* – 153–155.  
 489. Dr. Prém József: *A műcsarnok őszi kiállítása. I. Magyar művészek.* – [Feszty Árpád, Vastagh György, Paczka Ferenc, Tölgyessy Arthur, Molnár József, J.

F. Mücke, Kovács Mihály, Paál László, Mészöly Géza, Aggházy Gyula, Spányi Béla, Pállik Béla, Konek Ida] – 155–160.

490. KÉP: *Bem emlékszobra, Huszár Adolf*tól. – [j.l.: Raumann F. – Fametszet] – 156–157.

491. N. n.: *A képzőművészetek és a főváros.* – 161–162.

492. *Történet-képirási pályázat.* – 162–163.

HIREK A MŰTERMEKBŐL – 163.

493. *Telepi Károly*... [Újpestről fest tájképeket]

494. *Pállik Béla*... [Wenckheim Pál arcképe, Pihenő juhnyáj, Juhok etetése]

495. *Huszár Adolf*... [Petőfi Sándor szobra, Báthory István mellszobra]

496. *Szemlér Mihály*... [Somogyi vásár, Laci konyha]

497. *Barabás Miklós*... [gróf Korniss Miklós, gróf Szapáryné, báró Kemény Gábor arcképei]

498. *Vastagh György*... [Toldy Ferenc, Harkányi Frigyes, Deák Ferenc arcképei]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 163.

499. *Munkácsy Mihály*... [Múteremben]

500. *Haán Antal*... [Raffaello másolatok] – 164.

501. *Ebner Lajos*... [Wagner Sándor]

502. *Brestyánszky Béla*... [Rossini, Weber arcképek]

503. *Greguss Imre*... [Honvéd szobor]

KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT – 164.

504. *A műcsarnokban*... [a pártfogók neveinek megörökítése]

505. *Az őszi tárlatból*... [vásárlások]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 164.

506. *A muzeum történeti arcképcsarnoka*... [gyarapodása]

507. *Művészeti ösztöndíj.*

508. *A félegyházi új templom*... [Pártos Gyula, Klimkovits Ferenc, Jakobei Károly, Kratzmann Ede]

509. *T. olvasóinkhoz!*

## 12. szám – december

510. Dr. Prém József: *A t. közönséghez!* – [Wilckens F. C. és fia nyomdája] – 165.

511. Henszlmann Imre: *Az arcképezés a görögöknél. IV.* – 166–170.

512. KÉP: *Busuló juhász Izsó Miklós márvány-szobra.* – [J. n. – Fametszet] – 169.

513. Dr. Prém József: *A műcsarnok őszi kiállítása. II. Külföldi művészek.* – [Blaas Gyula, Adamo Miksa, Ram Pendahl Károly, Rex Oszkár, Fischer Lajos, Keller F., Schmid Gyula, De-Pratere Edmund, Alt Ferenc, Premazzi Lajos, Werner Károly, Achenbach A., Zoff Alfréd, Bartels János, Nordenberg B., Beernaert E., Gabriel P., Wider Vilmos, Heyn Ágost, Ethoffer Tódor, Vineá F., Hermanns Károly] – 170–174.

HIREK A MŰTERMEKBŐL – 174–175.

514. *Mészöly Géza*...

515. *Kovács Mihály*... [Beöthy Gáspárné arcképe]

516. *Konek Ida*...



517. *Tarnóczy Berta*... [Orgona-virág]  
 518. *Barabás Miklós*... [Kemény Gábor, Bornemisza Aladár arcképe]  
 519. *Vastagh György*... [Deák Ferenc, Harkányi Frigyes arcképe]  
 520. *Thán Mór*... [Pázmándy Dénes arcképe, Ferencvárosi templom Szt. László-falképe]  
 521. *Zichy Mihály*... [Gogol-illusztrációk, Kísértetek órája, Csillag-hullás, Miss Mary festményei]  
 522. *Kiss György*... [Operaházba Palestrina és Jacopo Peri szobrok]

#### KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 175–176.

523. *Csányi Gizella*... [Imádkozó nő]  
 524. *Weisz Adolf*... [Elzászi nő]  
 525. *Bruck Lajos*... [Az elhagyottak]  
 526. *Walla József*...  
 527. *Munkácsy Mihály*... [Múterem]  
 528. *Angeli Henrik*...  
 539. *Gróf Teleki Bella*...

#### VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 176.

530. *A bécsi művészek házában*... [Lotz Károly, Mészöly Géza, Pállik Béla, Valentini János]  
 531. *A kálvintéri kut*... [Ybl Ferenc, Feszli József, Kiss György]  
 532. *A muzeum lépcsőházába*...  
 533. *Mágnásaink s a hazai művészet*.  
 534. *A műipariskola*...

### III. évfolyam 1881

#### 1. szám – január

535. Dr. Prém József – Wilckens F. C. és Fia: *Olvasóinkhoz*. – 1.  
 536. Greguss Ágost: *A művészi alkotásról. I.* – 2–3.  
 537. KÉP: *Paraszt-idyll*. – Festette: Böhm Pál – Metszette: Walla József – [j.l.: C. A. v. Walla – Fametszet] – 4–5.  
 538. Dr. Zádori János: *Egyházi művészet. Spanyol szentképek*. – 6–7.  
 539. Michel-Angelo: *Szonett*. – [Fordította:] Radó Antal – 8.  
 540. Dr. Prém József: *Magán-műgyűjtemények*. – [Tóth Kálmán gyűjteménye, Orlai P. Soma, Jankó János, Jakobey Károly] – 9–10.  
 541. Sine Ira [Prém József]: *Hubay Petőfi-albuma*. – [Tizenennyolc eredeti magyar dal Petőfi Sándor költeményeire... magyar festőművészek eredeti rajzaival ellátva. Énekhanggal zongora kísérettel szerző Hubay Jenő. Budapest, Táborosky és Pardsch kiadása; Zichy Mihály, Lotz Károly, Munkácsy Mihály, Greguss Imre, Feszty Árpád, Vastagh György, Tölgyessy Arthur, Jankó János, Gyulai László, Baditz Ottó, Morelli Gusztáv, Divald Kornél, Hubay Jenő] – 10–11.  
 542. Sine Ira [Prém József]: *Karácsonyi képkiallítás*. – [Kiss György, Mészöly Géza, Pállik Béla, Tölgyessy Arthur, Aggházy Gyula, Molnár József, Brodszky Sándor, Telepy Károly, Greguss Imre, Flesch Tivadar, Innocent Ferenc, Messterházy Károly, Margitay Tihamér, Canzi Rezső, Hegedüs István] – 12.

## HÍREK A MŰTERMÉKBŐL – 12.

543. *Pállik Béla*... [Telelő juhok]  
 544. *Huszár Adolf*... [Trefort mellszobor, Szegedi árvíz, Petőfi emlékszobor] – 13.  
 545. *Vastagh György*... [Szt. József, Szt. István]  
 546. *Tölgyessy Arthur*... [A csárda előtt]  
 547. *Kiss György*... [Gyászoló génusz, Deák-mauzóleum, Árpád]  
 548. *Jakobey Károly*... [új megrendelések]  
 549. *Gerster Kálmán*... [Deák-mauzóleum]

## MŰCSARNOK – 13.

550. *A képzőművészeti társulat*... [új titkára Horváth Károly]  
 551. *A nagy sorsolásról*... [nyereményjegyzéke megjelent]  
 552. *Karácsonyi kiállítás*... [vásárlások]  
 553. *Az őszi kiállítás*... [vásárlások]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 13.

554. *Munkácsy Mihály*... [Krisztus Pilatus előtt]  
 555. *Feszt Árpád*... [Krisztus sírbatétele, Golgotha]  
 556. *Liezenmayer Sándor*... [Schiller: Die Glocke illusztrációk] – 14.

## IRODALOM – 14.

557. *Az esztergomi főszékesegyház kincstára*...  
 558. *Goldene Bibel*. – [Die Heilige Schrift, illustrirt von den grössten Meistern der Kunstepochen. Herausgegeben von Alfred von Wurzbach. Erster Theil. Das Alte Testament.]  
 559. *A Magyar lexikon*... [Feszty Adolf, Feszty Árpád]  
 560. *Az országos (Eszterházy) képtár festményeit*... [Divald Károly, Pulszky Károly]  
 561. *A Magyar Szemle*...

## 562. MŰVÉSZET-IRODALMI REPERTORIUM – 14.

## IPAR-MŰVÉSZET

563. Gelléri Mór: *Magyar műipari motívumok*. – 15–16.

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 16.

564. *Fischer Ignác*... [üzletének új helye]  
 565. *Lédeczy Sándor*... [zongoragyáros új megrendelése]  
 566. *Hüttl Tivadar*... [majolika és porcelántárgyainak kiállítása a Lloyd-palotában]  
 567. *Pósch Lajos*... [képkeretei keresettek a fővárosi festők körében]  
 568. *Marton Alajos*... [üzlete igen sokszínű és ízléses]  
 569. *Gerenday Alajos*... [síremlékei színvonalasak]

## 2. szám – február

570. Greguss Ágost: *A művészi alkotásról*. – 17–19.  
 571. KÉP: *Voltz Frigyes: A tó partján*. – [J. n. – Fametszet] – 20–21.  
 572. Keleti Gusztáv: *Diana vadászata*. (*Makart János képe*.) – 22–23.  
 573. Kazinczy Ferenc: *Epigrammák. Ferenczy Graphidionára; Anch'io pittore; Canova: Psyche a lepével; Dolce Madonnája*. – 24.

574. Radó Antal: *Szoldatics Ferenc újabb művei. (Eredeti levél a szerkesztőhöz.)* – 25–26.

575. Prém József: *Templomból – műterem.* – 26–29.

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 29.

576. Kern Ármin... [Malom alatti politikusok]

577. Gróf Bethlen Aladár... [Münchenben tanul]

578. Köllő Miklós... [Csík megye ösztöndíja révén Münchenben tanul]

HÍREK A MŰTERMEKBŐL – 30.

579. Zichy Mihály... [A béke áldásai]

580. Szász Gyula... [Halmi Ferenc, Feleky Miklós, Szemlér Mihály mellszobrai]

581. Madarász Viktor... [Gróf Andrássy Gyula arcképe]

582. Strobl Béla... [Perseus]

583. Thán Mór... [Szt. László, Szily Kálmán arcképe]

584. Mesterházi Kálmán... [Titkos látogatás, Őszi táj]

585. Lotz Károly... [A pesti Városháza falképei]

586. Ligeti Antal... [Mehádia vidéke]

587. Huszár Adolf... [Csepregy Ferenc arcképe]

588. Vastagh György... [Oltárképek az alcsúti kápolnába]

589. Kiss György... [Gyászoló génusz – Deák-mauzóleum]

590. Feszler Leo... [Kálvin téri kút]

591. Hauszmann Alajos... [Üllői úti kórház]

592. Pártos Gyula... [Karlócai érseki székepalota]

593. Schikedanz Albert... [Stefánia főhercegnő ékszerszekrényének tervei]

MŰCSARNOK – 31.

594. *A képzőművészeti társulat...* [a társulati Közleményeket ezentúl Pulszky Károly fogja szerkeszteni]

595. *A társulat közgyűlése...* [márciusban lesz]

596. *Az 1882 és 1883-ik évre készítendő albumlapok...* [a sokszorosításra kiválasztott alkotásokról döntés született]

597. *Diána vadászata-val...* [Makart]

IRODALOM – 31.

598. *A leányvári boszorkány...* [Zichy Géza, Zichy Mihály]

599. *Bártfa középkori műemlékeiről...* [Myskovszky Viktor]

600. *Vágner Sándor...* [Spanien]

601. *Olcsóbb, népszerű kiadás...* [Simor János műgyűjteménye, Beszédes Sándor, Czobor Béla]

602. *Az Ország Világ...* [Voltz Frigyes]

603. MŰVÉSZET-IRODALMI REPERTORIUM- 31.

604. BIBLIOGRAFIA – 31.

IPAR-MŰVÉSZET – 32.

605. *Előkelő műasztalos.* – [Eőry Farkas Kálmán]

606. *Egy angol lap a magyar iparról.*

607. *Diszműipar.* – [Posner K. L.]

608. *A Budapesten felállítandó technológiai muzeum...* [előterjesztés programjáról]

### 3. szám – március

609. Porzsolt Kálmán: *A pénz és a művészet.* – 33–35.
610. KÉP: *Bacchus neveltetése.* – [J.j.l.: Rajzolta: Szemplér Mihály – J.b.l.: Mintázta Szász Gyula – Fametszet] – 36–37.
611. Ferenczy Teréz: *Szobrász bátyámhoz. (Május 3ikán 1853.)* – 38–39.
612. Dr. R. O.: *Makart műtermében. (Bécsi levél.)* – 40.
613. Prém József: *A Deák-szobor ügye.* – [Huszár Adolf, Kiss György, Schikedanz Albert, Keleti Gusztáv] – 41–43.
614. Dr. Dux Adolf: *A plasztikai művészet Hogarth-ja. I.* – [F. X. Messerschmidt] – 43–44.
615. *A képzőművészeti társulat közgyűlése.* – 44–45.
- KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSEINK – 45.
616. *Benczúr Gyula...* [Charité]
617. *Margitay Tihamér...* [Zsörtölődő szerelmesek]
- HÍREK A MŰTERMÉKBŐL – 45–46.
618. *Spányi Béla...* [Alkony a tavon, Reggeli táj]
619. *Telepy Károly...* [Egeria völgye]
620. *Vastagh György...* [Unger Leoné, Harkányi Frigyes arcképe]
621. *Zichy Mihály...* [A courtesane]
622. *Tölgyessy Arthur...* [Alföldi tájkép]
623. *Szemplér Mihály...* [A meglepetés]
624. *Kratzmann Ede...* [Vigadó üvegablakai]
625. *Székely Bertalan...* [Zrínyi kirohanása]
- MŰCSARNOK – 46.
626. *A tavaszi kiállításra...*
627. *Új műlapok...* [Zichy Mihály, Madarász Viktor]
628. *A nagy sorsolásról...* [Munkácsy Mihály: A műteremben]
629. *Az alapító tagok díszokmányának tervére...* [Kelemen Armin, Benczúr Béla, Myskovszky Viktor]
630. MŰVÉSZET-IRODALMI REPERTORIUM – 46.
631. BIBLIOGRAFIA. *(A szerkesztőségünkhöz ismertetés végett beküldött művek.)* – 46.
- IPAR-MŰVÉSZET
632. Rényi Rezső: *Becses szövött munkák. (A bibornak herceg-primás gyűjteménye.)* – 47.
- VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 47–48.
633. *Kacsingató arckép.*
634. *Fölolvasást tartott...* [Pulszky Károly]
635. *A főváros és a nőipark kiállítás.*
636. *Pályázat.*
637. *Szakmunka az agyagiparról...* [Farkasházi Fischer Jenő, Palyssi Benát]
638. *A technológiai ipar muzeum.*
639. *A műfaragó műhellyel...*

KÜLÖNFÉLÉK – 48.

640. *Max Gábor...* [Magyar Szent Erzsébet]

641. *Lübke Vilmos...*

#### 4. szám – április

642. *Ipolyi Arnold: Állandó képárucsarnok.* – 49–51.

643. *KÉP: Rubens: Gyermekek.* – [J. n. – Fametszet] – 52–53.

644. *Radó Antal: A festészet. Salvator Rosa satirájából.* – 54–55.

645. *Dr. R. O.: A szirén dala. Zichy Mihály legújabb képe.* – 56.

646. *Dr. Prém József: Tavaszi kiállítás. I.* – [Szoldatits Ferenc, Lotz Károly, Feszti Árpád, Orlai Soma, Than Mór, Leinburg Leo, Margitay Tihamér, Kern Ármin, Molnár József, Petrovits L. S., Feledi (Flesch) Tivadar, Valentini János, Vágó Pál, Mannheimer Gusztáv, Hrinyák Ede, Barabás Miklós, Mészöly Géza, Tölgyessy Arthur, Ligeti Antal, Brodszky Sándor, Tarnóczy Berta] – 57–61.

647. *Dr. Dux Adolf: A plasztikai művészet Hogarth-ja. II.* – [F. X. Franz Messerschmidt] – 61–62.

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 62–63.

648. *Vágner Sándor...* [Mazeppa]

649. *Baditz Ottó...* [Az angyalcsináló]

650. *Feszti Árpád...* [Hazafelé]

651. *Temple János...* [Pártértekezlet]

652. *Benczur Gyula...* [öccsével, Benczúr Bélával együtt Nápolyban életképi vázlatokat készít]

653. *Feledi (Flesch) Tivadar...* [Bécsben dolgozik, osztrák képeslapok keresett illusztrátora]

654. *Zichy Mihályról...* [Nizzába, majd Oroszországba megy]

655. *Munkácsy Mihálynak...* [fiatalkori, lóitatást ábrázoló műve van gróf Andrássy Gyula birtokában]

HÍREK A MŰTERMEKBŐL – 63.

656. *Huszár Adolf...* [Deák-szobor]

657. *Klimkovits Béla...* [egy zenemű díszes címlapját készítette el]

658. *Molnár József...* [Ábrahám kiköltözése]

MŰCSARNOK – 63.

659. *A képzőművészeti társulatban...* [alelnök választás]

660. *Az új albumlapokat...* [szétküldte a társulat]

661. BIBLIOGRAFIA – 63.

662. MŰIPAR – 63.

663. *Műipari bazár.*

664. *Óra szekrény.*

KÜLÖNFÉLÉK – 64.

665. *Az osztrák új parlamenti épület...* [jövő őszre elkészül]

666. *Az osztrák műegylet...* [kiállításán kiosztandó díjak]

667. *Nemzetközi műkiállítás Bécsben...* [lesz a jövő évben]

668. *Meissonier-albumot...* [adnak ki Párizsban]

669. *Pompejiban...* [újabb leletek]

670. *Lipinszky nagy festménye...* [Krakkói parasztlakodalom és aratóünnep]

## 5. szám – május

671. Reviczky Péter [Prém József]: *Művészeti pályadíjak*. [Ráth-díj, Ipolyi-díj, Társulati díj; Weber Ferenc, Lotz Károly, Aggházy Gyula, Molnár József, Roskovits Ignác, Feszty Árpád, Margitay Tihamér] – 65–67.

672. KÉP: *Az éj – Schilling szobor-csoportja*. – [J. n. – Fametszet] – 68–69.

673. M. F.: *Az Egger-cég zománc művei*. – 70.

674. Dr. Oroszi Jenő: *A leányvári boszorkány*. (Gróf Zichy Géza műve Zichy Mihály rajzaival.) – 71–72.

675. R. L.: *Az országos képtár*. – 73–76.

676. *Trefort miniszter a hazai művészetről*. – 76.

677. Dr. Prém József: *Tavaszi kiállítás II.* – [Kirchbach J., Jentzen Frigyes, Wertheimer Gusztáv, Romako Anton, Rampendahl Károly, Lindenschmidt V., Fürst M., Mesdag H. V., Wenglein József, Hagen Frigyes, Rieger Antal, Bauck Janette, Gabriel J., Szidorovitz Alott, Coreggio] – 77–79.

MŰCSARNOK – 79–80.

678. *A tavaszi kiállítást...* [Ipolyi Arnold]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 80.

679. *Majolika girandolok*.

680. *Művészi kivitelű imakönyv...* [Posner Károly Lajos]

681. *Nemzetközi kiállítást...* [Triest]

## 6. szám – június

682. Szarmasághy Lőrinc: *A stíl és a modern építészet*. – 82–86.

683. KÉP: *A nappal. Schilling szoborcsoportja*. – [J. n. – Fametszet] – 87–88.

684. Bánfi Zsigmond: *Az idei párisi salon. I.* – 86–87.

685. Dr. Oroszi Jenő: *A leányvári boszorkány*. (Gróf Zichy Géza műve, Zichy Mihály rajzaival.) – 88.

686. Dr. Prém József: *Tavaszi kiállítás. III.* – [Matejko, Klotild főhercegasszony, Szathmáry Pap Károly, Gyárfás Jenő, Tölgyessy Arthur, Margitay Tihamér, Feszty Árpád, Mannheimer Gusztáv, Kémény Jenő, Baditz Ottó, Ligeti Antal, Telepy Károly, Vastagh György, Szamosy Elek, Abry Leon, Liezen-Mayer Sándor] – 89–91.

IRODALOM

687. Szana Tamás: *Dubosc de Pesquidoux könyve*. – [Dubosc de Pesquidoux: *L'art dans les deus mondes*. Paris, 1881.; Munkácsy Mihály, Benczúr Gyula, Weber Henrik, Than Mór, Bruck Lajos, Nemes Nándorné, Ebner Lajos, Paczka Ferenc, Brodszky Sándor, Mészöly Géza] – 92–94.

HÍREK A MŰTERMEKBŐL – 94.

688. *Jankó János...* [Lakodalmi dráma]

689. *Kratzmann Edénél...* [megrendelés két temesvári üvegfestményre]

690. *Jakobey Károly...* [Etyeki templom]



691. *Mészöly Géza*... [Szentiváni park]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 94.

692. *Parlagi Vilma*... [cikk róla a Zeitschrift für bildende Kunst-ban]

693. *Kern Ármin*... [Malom alatti politikusok]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 95.

694. *Izso Miklós emlékköve*... [Huszár Adolf, Pártos Gyula]

695. *Szép serleg*... [az idei löverseny díja]

696. *Nemzetközi kiállítást*... [terveznek jövőre Triestben]

697. *Sziemiradzky Henrik*... [Rómában telepedik le]

698. *Leonardo da Vinci*... [feldolgozzák kézíratait]

699. *Brozik Vasklav*... [Rubens lakodalma]

700. *Békés-Csabán*... [kiállítás a helyi nőegylet háziipari alkotásaiból] – 96.

701. *A bécsi igazságügyi palota*... [megnyitása]

702. Dr. Prém József: *Tisztelt előfizetőinkhez!* – 96.

## 7. szám – július

703. *Ipolyi Arnold: A Képzőművészeti Akadémia.* – 97–99.

704. KÉP: *A bécsi fogadalmi templom Haynald-ablakfestménye.* – [J. n. – Fametszet] – 100–101.

705. *Bánfi Zsigmond: Az idei párisi salon. II–III.* – [Baudry, Detaille, Flameng, Bouguereau, Brozik, Bompard, Blanc, Bastien-Lepage, Puvis de Chavannes] – 102–104.

706. *Berényi László: Egy elzúllott festő. (Megemlékezés Palinay Györgyről.)* – 105–107.

707. *Keleti Gusztáv: Egyházi művészet. (Új pályadíjak.)* – 108.

708. N. n.: *Üvegfestészet. (Hajnald bibornok ablaka.)* – 108.

IPAR-MŰVÉSZET – 109.

709. *Gelléri Mór: A műipar és a rajzolás.* – [Vidéky János, Vasady Ferenc] – 109–110.

710. N. n.: *A nőipar-kiállítás.*

KÜLÖNFÉLÉK – 111.

711. *Magyar iparos külföldön*... [Huszár István]

712. *Műfaragó-iskola.* [A hosszufalui műfaragóműhely]

713. *A nőipar Ungvárott.*

IRODALOM – 111.

714. *Shakespeare-album.* [Ráth Mór kiadásában]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 112.

715. *Reissmann*... [ungvári születésű, Amerikába települt magyar szobrász nagy sikert aratott Nashville tárlatán]

716. *Munkácsy és Zichy.* [A párizsi Figaro cikke a két magyar festőről]

MŰCSARNOK – 112.

717. *Az állandó képműcsarnokban*... [kiállított művek]

## VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 112.

718. *Mesterházy Kálmán...* [kiállítása lesz Szabadkán]719. *A honalapítás ezredéves emléke.* [Ney Ferenc és Rózsa Péter beadványa]

## 8. szám – augusztus

720. Dr. Prém József: *A nőipar-kiállítás.* – 113–116.721. Adrien Dézamy: *Munkácsy Mihályhoz.* – [Rudnyánszky Gyula fordítása] – 117.722. Szana Tamás: *Az újabb francia festészetéről.* – 118–120.723. KÉP: *A düsseldorfi műcsarnok homlokzata.* – [Fametszet] – 121.724. M[aszák] H[ugó]: *A düsseldorfi műcsarnok.* – 122–123.725. Ábrányi Emil: *Szobor-inség.* – 123–124.726. N. n.: *Műemlékek fenntartása.* – 124–125.727. N. n.: *A Petőfi-szobor.* – [Huszár Adolf] – 125–126.

## HIREK A MŰTERMÉKBŐL – 126.

728. *Lotz Károly...* [Városháza falképek]729. *Feszty Árpád...* [IV. Béla visszatérése]730. *Pápay Viktor...* [Kovács Zsigmond, Ranolder János, Zichy Domkos arcképe]731. *A képzőművészeti társulat ...* [a brüsszeli kiállításra küldött magyar festmények]

## MŰCSARNOK – 126.

732. *A képzőművészeti társulat...* [külföldön kiállítandó művek]733. *A műcsarnok kiállításai...* [külföldi ügynökségei]734. *Olvasó-szoba.* [a társulat által járatott külföldi művészeti folyóiratok]735. *A díszokmányokat...* [az alapítók és pártfogók részére szétküldendő okleveleket Schikedanz Albert tervezete és Morelli Gusztáv metszette]736. *A festészeti pályadíjak...* [Ipolyi-díj]

## KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 127.

737. *Munkácsy...* [Krisztus és Pilátus]738. *Zichy Mihály...* [Toldi illusztrációk]739. *Kiss György...* [Kisfaludy Károly mellszobra]740. *Báró Mednyánszky László...* [Budapesten visszavonultan dolgozik]741. *Benczur Gyula...* [Nápolyban készített életképvázlatokat a bajor király számára]742. *Wagner Sándor...* [Mazeppa]

## NEMZETI MUZEUM – 127.

743. *Rumy Gizella...* [porcelán csészét ajándékozott a nemzeti Múzeumnak]744. *A muzeum képtárának...* [Ligeti Antal képtárór rendezi]

## HIREK A NAGY VILÁGBÓL – 128.

745. *Baudry Pál...* [a párizsi operában lévő festményének árt a gázvilágítás]746. *Londonban...* [társulat alakult nemzetközi kiállítások rendezésére]747. *Az osztrák csipke-ipar...* [érdekében mozgalom Bécsben]748. *Beethoven szobra Amerikában.*

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 128.

749. *Az aradi vértanúk emlékszobra.* [Huszár Adolf elfogadott szobortervének kivitelezése pénzügyi okok miatt várat magára]

750. *Régi miseruha.*

## 9. szám – szeptember

751. G. O.: *A műérzék fejlesztése.* – 129–132.

752. KÉP: *Gróf Zichy Jenő vadászkastélya. Tervezte és rajzolta: Schikedanz Albert.* – [j.b.l.: Schikedanz Albert – Fametszet] – 133.

753. Erődi Béla: *A mai olasz szobrászat.* – 134–136.

754. Dr. Prém József: *A művészet a nőipar-kiállításon.* – [Lichtenstein Georgette, Lichtenstein Klára, Váncza Emma, Hermann Ilona, Ghika Vera, Lazányi Irma, Halbauer Nándorné, Stegmüller Gerster Mária, Petrás Jánosné, Perczel Etelka, Bignio Emma, Tallián Mária, Kosztolányi Adél] – 137–139.

755. E.: *Alkalmi iparkiallitások.* – 139–141.

756. U.: *Műkiállítás Ungváron.* – 141–142.

HIREK A MŰTERMÉKBŐL – 142.

757. *Valentini János...* [befejezte újabb, a nádasladányi kastélyba készült életképét]

758. *Gróf Pálffy Daun Lipót...* [Jelmezképek a Bánk Bánhoz]

759. *Gyárfás Jenő...* [Tetemrehívás]

760. *Pápay Viktor...* [Máramaros-szigeti templom: Szentháromság]

761. *Donáth Gyula...* [Vendégszeretet, Húség allegóriája]

MŰCSARNOK – 142.

762. *Munkácsy a képzőművészeti társulat igazgatójához...* [Krisztus Pilátus előtt]

763. *A kiállításra...* [Engerth, Matejko] – 143.

764. *A társulat alapító tagjai...* [közé belépett Nógrád megye is]

765. *A király és a műtárlat.*

766. *Uj ékszerre...* [Kirner György]

KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSEINK – 143.

767. *Munkácsy Mihályról...* [The Magazin of Art cikke]

768. *Gróf Eszterházy Károly...* [Badenben fest]

769. *Tilgner Viktor...* [Ischl-ben a királyi nyaraló szökőkútjának szobrai készíti]

770. *Baditz Otto...* [Angyalcsináló] – 143–44.

HIREK A NAGYVILÁGBÓL – 144.

771. *Pompadour marquisé né mellszobrát...* [magas áron vették meg egy árverésen]

772. *Offenbach szobrát...* [leleplezték St. Germainben]

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 144.

773. *Szabadkán...* [Képkiallítás]

774. *A zeneakadémia épületében...* [Fellner Sándor, Székely Bertalan]

## 10. szám – október

775. Dr. Prém József: *Az üveg-festészeti intézet.* – [Kratzmann Ede, Storno Ferenc] – 145–147.

776. Benvenuto Cellini: *A börtönben.* – [Fordította: Radó Antal] – 148.

777. KÉP: *Mária. Innocent Ferenc képéből.* – [j.b.l. Innocent München 81 – Fametszet] – *Szélmalom. Tölgyessy Arthur képe.* – [Fametszet] – 149.  
 778. Reviczky Péter [Prém József]: *Magyar szobrászat külföldön.* – 150.  
 779. N. n.: *Három arckép.* – [II. Rákóczi Ferenc arcképei, Müller Antal, Kilian P.] – 151–152.  
 780. N. n.: *Stefánia főhercegnő mint képiró.* – 152.  
 781. Dr. P[rém] J[ózsef]: *Az őszi kiállítás.* – [Lotz Károly, Than Mór, Greguss Imre, Innocent Ferenc, Leinburg Leo, Déri Kálmán, Lietzen-Mayer Sándor, Temple János, Ebner Lajos, Hegedüs Imre, Vastagh György, Hrinyák E., Mészöly Géza, Spányi Béla, Tölgyessy Arthur, Aggházy Gyula, Pállik Béla, Feledi Tivadar] – 153–156.  
 782. R. L.: *Az ungvári műtárlat.* – 156–157.  
 783. N. n.: *A Petőfi-szobor öntése.* – 158.  
 784. N. n.: *Négy legyező.* – 158–159.

#### HIREK A MŰTERMEKBŐL – 159.

785. *Gróf Migazzi Irma...* [Másolata Carlo Dolci után]  
 786. *Telepi Károly...* [Napnyugta Fülek váránál, Szent László-kő a diósgyőri hegyek közt]  
 787. *Innocent Ferenc...* [Pieta]  
 788. *Gróf Nemes Eliza...* [újabbán rézkarcokat készített]

#### KÜLFÖLDÖN ÉLŐ MŰVÉSZEINK – 159–160.

789. *A magyar művésznövendékek Münchenben...* [szép sikereket aratnak]  
 790. *Zichy Mihály...* [Kaukázusba utazott]  
 791. *A bécsi képzőművészeti akadémián...* [kitüntetett magyar művészek]

#### HIREK A NAGY VILÁGBÓL – 160.

792. *Gogol Miklósnak...* [mellszobrát Szentpéterváron avatták fel]  
 793. *Karlsbadban...* [Goethe emlékszobra]

#### VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 160.

794. *Képes tárgymutató.*  
 795. *A vigadó szobrai.*

### 11. szám – november

796. R. K.: *A karácsonyi kiállítás.* – 161–162.  
 797. N. n.: *Műszaki iparmuzeum.* – 163.  
 798. Gáspár Imre: *Szent István szobra.* – 164.  
 799. KÉP: „*Soda-doktor*”, *Charles Giron képe a műcsarnokból.* – [j.l.: Ch. Giron – Fametszet] – 165.  
 800. N. n.: *Francia vélemény a magyar művészetről.* – 166.  
 801. Dr. P[rém] J[ózsef]: *A zománc. I.* – 167–168.  
 802. Dr. Prém József: *Az őszi kiállítás. II.* – [Markó Károly, ifj., Telepi Károly, Brodszky Sándor, Verhas Jan, Papperitz György, Wanters Emil, Dell’Aqua Cesare, Destez Pál, Schaefels Henrik, Romako Antal, Hermans Károly, Schlesinger Henrik, Gouviou St. Cyr Henrik, Poncet Jean, Torteze Viktor, Feyen-Perrin Ágost, Abry Leon, Loir Luigi, Flahaut Leon, Verheyden Izidor, Thoren Ottó, Mali Keresztély, Grandjeau Edmund] – 169–173.  
 803. N. n.: *A sévres-i porcellán-gyár. (Párisi levél.)* – 173–174.

VEGYES KÖZLEMÉNYEK– 173.

804. *A bártfai ősrégi templom ujitása...* [Miskovszky Viktor]

805. *Új magyar ipar.* – [Karancsi József]

806. *Szép siremlék...* [Gerenday Antal] – 176.

807. *Fischer Ignác...* [a berlini udvar rendelése]

808. *Az operaház szobordisztítései.*

809. *A magyar jelesek pantheonja.*

810. *Gyárfás Jenő...* [Látogatás]

811. *Művészi ösztöndíjak.*

## 12. szám – december

812. B. H.: *Művészeink s a főurak.* – 177–179.

813. Dr. P[rém] J[ózsef]: *A zománc. II.* – 179–180.

814. KÉP: *Csalfa Ámor. A műcsarnok kiállításából. Mintázta: Muderlak Lajos.* – [Fametszet] – 181.

815. Reviczky Péter [Prém József]: *A karácsonyi bazár.* – 182–183.

816. Nagy Jenő: *Karácsonyi képtárlat.* – [Ligeti Antal, Molnár József, Brodszky Sándor, Gerhard Alajos, Mészöly Géza, Spányi Béla, Markó Károly, Tölgyessy Arthur, Feledi Tivadar, Greguss Imre, Mesterházy Kálmán, Thadehl Antal, Vastagh Géza, Mannheimer Gusztáv, Hegedűs István, Spitzer Manó] – 183–184.

817. Dr. Prém József: *Az őszi kiállítás. III.* – [Werner A., Baditz Ottó, Gyárfás Jenő, Vágó Pál, Vastagh György, Feszty Árpád, Tölgyessy Arthur, Telepy Károly, Brodszky Sándor, Ligeti Antal, Székely Bertalan, Pichler Adolf, Peske Géza, Kéméndy Jenő, Nemes Eliza, Csányi Gizella, Aggházy Gyula, Molnár József, Kegyes József, Ráhl Károly, Baumgartner Pál, Sefcsik Antal, Rosner József, Herpka Károly] – 185–188.

## Képzőművészeti Szemle – névmutató

(A számok tételszámokat jelölnek. Dőlt a cikk szerzőjét, vastag dőlt az illusztráció metszőjét, rajzolóját, vastag álló a kép ábrázoltját.)

Achenbach, Andreas – 513

Ábrányi Emil – 725

Abry, Leo – 686, 802

Acsády Ignác – 294, 295

Adam, Franz – 217

Adamo, Maximilian – 513

Adler Mór – 276

Aggházy Gyula – 23, 84, 140, 194, 267, 360, 389, 489, 542, 671, 781, 817

Aigner, Joseph Matthäus – 421

Aigner Lajos – 172

Alexy Károly – 408, 414

Alma-Tadema, Sir Lawrens – 217

Alt, Franz – 513

Altenburger Gusztáv – 486

Andrássy Gyula – 581, 655

Angeli, Heinrich von – 30, 528

Appian, Adrian – 382

Aqua, Dell' Cesare – 802

Aradi R. L. – 296

Árpád fejedelem – 359, 373, 547

Baditz Ottó – 99, 281, 382, 541, 649, 686, 770, 817

Baisch Hermann – 382

Ballagi Aladár – 355, 361

Bánfi Zsigmond – 389, 684, 705

- Barabás Miklós – 16, 87, 107, 210, 220, 267, 307, 360, 497, 518, 646  
 Barnack, Eufania – 382  
 Bartels, Johann – 513  
 Bartóky László – 154  
 Bastien-Lepage, Jules – 705  
 Báthory István – 495  
 Bauck, Janette – 677  
 Baudry, Paul – 705, 745  
 Baumgartner Pál – 817  
 Beer, Jan – 457  
 Beernaert, Euphrosine – 513  
 Beethoven, Ludwig von – 430, 748  
 Bem József – 188, **490**  
 Benczúr Béla – 96, 629, 652  
 Benczúr Gyula – 140, 169, 328, 443, 446, 616, 652, 687, 741  
 Benjamin Samuel Green Wheeler – 46, 72  
 Beöthy Gáspárné – 515  
 Berényi László – 46, 72, 266, 338, 706  
 Beretvás János – 284  
 Berger Manó – 172  
 Bertrand, James – 217  
 Beszédes Kálmán – 203  
 Beszédes Sándor – 601  
 Bethlen Aladár – 577  
 Biczó Géza – 360  
 Bignio Emma – 754  
 Bittó István – 399  
 Bittó Istvánné – 399  
 Blaas, Julius von – 513  
 Blanc, Louis – 705  
 Bleibtreu, Georg – 217  
 Bompard, Maurice – 705  
 Bornemisza Aladár – 518  
 Boross Gyula – 3  
 Borsodi Szilágyi Dezső – 359, 373  
 Bouguerau, William – 217, 705  
 Böhm Pál – **136**, 138, **291**, 299, 439, **537**  
 Brestyánszky Béla – 7, 370, 502  
 Breton, Jules – 217  
 Brodszky Sándor – 20, 53, 107, 140, 267, 323, 382, 466, 542, 646, 687, 802, 816, 817  
 Brozik, Vaclav – **105**, 106, 217, 699, 705  
 Bruck Lajos – 129, 166, 230, 389, 525, 687  
 Bruckenthal Sámuel – 410, 426, 454  
 Cabanel, Alexandre – 217  
 Camphausen, J. F. – 217  
 Canova, Antonio – 573  
 Canzi Rezső – 542  
 Cap, Constant Aimé Marie – 457  
 Cellini, Benvenuto – 776  
 Chavennes, Puvis de – 705  
 Coreggio – 677  
 Corot, Camille – 217  
 Czobor Béla – 120, 214, 601  
 Csányi Gizella – 523, 817  
 Csengery Antal – 431  
 Csepregy Ferenc – 587  
 Deák Ferenc – 7, 64, 198, 211, 376, 406, 431, 481, 498, 519, 547, 549, 589, 613, 656  
 Deák-Ebner Lajos Ld.: Ebner Lajos  
 Defregger, Carl – 450  
 Delaunay, Elie – 217  
 Delpérce, Emile – 457  
 De-Pratere, Edmund – 513  
 Déri Kálmán – 781  
 Destez, Paul – 802  
 Detaille, Eduard Jean-Baptiste – 705  
 Deutsch Kálmán – 172, 444  
 Dézamy, Adrien – 73, 721  
 Diana – 572  
 Diaz, Narcisse Ulysse – 217  
 Divald Kornél – 541, 560  
 Dobó Katika – 436  
 Dolci, Carlo – 785  
 Donáth Gyula – 370, 761  
 Döring Gyula – 479  
 Dunaiszky László – 277, 287, 305, 370  
 Dux Adolf – 614, 647  
 Dux Zsigmond – 34, 107, 360  
 Dürer, Albrecht – 66  
 Ebner Lajos – 228, 389, 501, 687, 781  
 Engel József – 182, 370, 376, 379, **380**, 413  
 Engerth, Eduard von – 763  
 Eöry Farkas Kálmán – 605  
 Erődi Béla – 753  
 Erzsébet királyné – 223, 248



- Erzsébet, Szent – 21, 55, 640  
 Eszterházy Károly – 768  
 Ethoffer, Theodor – 513  
 Fabarius, Friedrich Wilhelm – 382  
 Faragó József – 58  
 Fejérpataky László – 344  
 Fejes Sándor – 244  
 Feledi (Flesch) Tivadar – 389, 542, 646, 653, 781, 816  
 Feleki Miklós – 221, 465, 580  
 Felekiné Munkácsy Flóra – 224  
 Fellner Sándor – 100, 774  
 Ferenc József – 223  
 Ferenc, Szent – 111, 325  
 Ferenczy István – 45, 238, **241**, 242, 293, 298, 573  
 Ferenczy Teréz – 611  
 Feszl József – 531  
 Feszler Leo – 590  
 Feszty Adolf – 270, 392, 559  
 Feszty Árpád – 25, 91, 107, 150, 227, 249, 271, 274, 294, **295**, 306, 360, 435, 444, 489, 541, 555, 559, 646, 650, 671, 686, 729, 817  
 Feyen-Perrin, Francois Nicolas – 802  
 Findura Imre – 192, 216  
 Fischer Ignác – 564, 807  
 Fischer, Joseph – 39  
 Fischer Jenő, Farkasházi – 637  
 Fischer, Ludwig – 513  
 Flahaut, Leon – 802  
 Flameng, Francois – 705  
 Flesch Tivadar – ld.: Feledi (Flesch) Tivadar  
 Foltin János – 292, 314, 341, 358, 387  
 Földváry László – 474  
 Fraknói Vilmos – 177  
 Francia, Francesco (Raibolini) – 78  
 Fürst, M. – 677  
 Gaál Ignác – 382  
 Gabriel, Justin – 677  
 Gabriel, Paul Joseph Constantin – 513  
 Gallait, Louis – 457  
 Gáspár festő – 344  
 Gáspár Imre – 798  
 Gelléri Mór – 563, 709  
 Gerenday Alajos – 569  
 Gerenday Antal – 806  
 Gerhard Alajos – 816  
 Gerster Kálmán – 549  
 Ghika Vera – 754  
 Giron, Charles – **799**  
 Glück, Chrostph Willibald – 436  
 Gogol, Nyikolaj Vaszijlevics – 521, 792  
 Gonda Béla – 124  
 Gouviou, St. Cyr Henry – 802  
 Grandjeau, Edmund – 802  
 Greguss Ágost – 1, 290, 536, 570  
 Greguss Imre – **76**, 79, 140, 249, 252, 267, 327, 441, 503, 541, 542, 542, 781, 816  
 Greguss János – 86, 149, **340**, 345  
 Grigoux, Jean – 217  
 Grimm Rezső – 140  
 Grosz Béla – 360  
 Gyárfás Jenő – 65, 201, 267, 440, 686, 759, 810, 817  
 György Aladár – 45, 46, 72, 297  
 Győry Vilmos – 73  
 Gyulai Ferenc – 251  
 Gyulai László – 541  
 Haán Antal – 171, 412, 500  
 Hagen, Friedrich – 677  
 Haggenschmacker Henrik – 270, 392  
 Halbauer Nándorné – 754  
 Halmi Ferenc – 580  
 Hamman – 457  
 Hampel József – 185, 475  
 Harkányi Frigyes – 498, 519, 620  
 Haske Ferenc – **311**  
 Hauszmann Alajos – 69, 591  
 Haydn, Joseph – 430  
 Haynald Lajos – **704**, 708  
 Hébert, Ernest – 217  
 Hegedüs István – 542, 781, 816  
 Hektor – 402  
 Helst, van der – 66  
 Henner, Jean-Jaques – 217  
 Henszlmann Imre – 132, 179, 425, 453, 488, 511  
 Herich Károly – 352  
 Hermann Ilona – 754  
 Hermanns, Charles – 217, 513, 802  
 Herpka Károly – 817

- Herzbrunn Nándor – 334  
 Herzl Kornél – 442  
 Herzl Sándor – 100  
 Heyn, August – 513  
 Hirschl Adolf – 444  
 Horovitz Lipót – **189**, 193, 202  
 Horváth Károly – 550  
 Horváth Mihály – 277, 461  
 Hrinják Ede – 646, 781  
 Hubay Jenő – 541  
 Hunyadi János – 324  
 Hunyadi László – 183, 273  
 Huszár Adolf – **3**, 4, 152, 188, 251, 302, 362, 370, 376, 406, 430, 481, **490**, 495, 544, 587, 613, 656, 694, 727, 749  
 Huszár István – 711  
 Hüttl Tivadar – 566  
 Innocent Ferenc – 360, 542, **777**, 781, 787  
 Ipolyi Arnold – 118, 191, 257, **289**, 296, 309, 395, 642, 678, 703  
 István, Szent – 26, 463, 798  
 Izabella királyné – 19  
 Izsó Miklós – **265**, 266, 351, **512**, 694  
 Jakobey Károly – 26, 57, 279, 347, 508, 540, 548, 690  
 Jankó János – 51, 249, 250, **365**, 372, 540, 541, 688  
 Jelinek Elek, Csetneki – 181  
 Jentzen, Friedrich – 677  
 Jókai Róza – 161  
 Joó Ferenc – 483  
 József, Habsburg (főherceg) – 463  
 Kaas Ivor – 464  
 Kacziány Ödön – 27, 267  
 Kapisztrán János – 324  
 Karacs Teréz – 374  
 Karancsi József – 805  
 Károly Gy. Hugó – 147  
 Károly, VII. – 105  
 Károlyi Gyula – 184  
 Kazinczy Ferenc – 573  
 Kegyes József – 817  
 Kelemen Armin – 629  
 Keleti Gusztáv – 6, 38, 191, **355**, 361, 572, 613, 707  
 Keller, Ferdinand – 217, 513  
 Kéméndy Jenő – 686, 817  
 Kemény Gábor, – 497, 518  
 Kern Ármin – 64, 576, 646, 693  
 Kilian, P. – 779  
 Kirchbach, Johann Frank – 677  
 Kirner György – 766  
 Kiss György – 65, 370, 376, 406, 431, 522, 531, 542, 547, 589, 613, 739  
 Kiss János – 201  
 Klein Ármin – 54  
 Klimkovits Béla – 90, 131, 657  
 Klimkovits Ferenc – 92, 508  
 Klotild főhercegasszony – 688  
 Knoll Károly – 159  
 Konek Ida – 225, 267, 489, 516  
 Korniss Miklós, gr. – 497  
 Kossuth Lajos – 58, 302  
 Kosztolányi Adél – 754  
 Kovács Mihály – 17, 267, 360, 489, 515  
 Kovács Zsigmond – 730  
 Kováts Gyula – 312, 339, 346  
 Kozaktericz – 360  
 Köllő Miklós – 578  
 Kracker János Lukács – 292, 314, 341, 358, 387  
 Kratzmann Ede – 158, 508, 624, 689, 775  
 Kratzmann Gusztáv – 162, 184, 335, 396  
 László, Kun – 328  
 László, Szent – 520, 583  
 Lazányi Irma – 754  
 Lédeczy Sándor – 565  
 Leinburg Leo – 646, 781  
 Lemair – 449  
 Lendvay Márton – 287  
 Leó, XIII. – 32, 63  
 Leonardo, da Vinci – 698  
 Lepsius, C. R. – 109  
 Lessing, Karl Friedrich – 405  
 Lévy Henrik – 220  
 Leys, Henri – 457  
 Lichtenfels – 451  
 Lichtenstein, Georgette – 754  
 Lichtenstein, Klára – 754  
 Lies, Joseph – 457  
 Liezenmayer Sándor – 95, 168, 194, 467, 556, 686, 781

- Ligeti Antal – 107, 219, 246, 249, 267, 301, 360, 400, 586, 646, 686, 816, 817  
 Lindenschmidt, Wilhelm – 677  
 Linderum, Richard – 382  
 Lipinszky, Hipolit – 670  
 Loir, Luigi – 802  
 Lotz Károly – 22, 88, 140, **142**, **144**, 146, 148, 267, 324, 360, 419, 434, 462, 530, 541, 585, 646, 671, 728, 781  
 Lőrinc, Szt. – 347  
 Lübke, Wilhelm – 641  
 Madarász Viktor – 19, 107, 163, 581, 627  
 Magyar Mannheimer Gusztáv – ld.: Mannheimer Gusztáv  
 Majláth Béla – 315  
 Majláth György – 30  
 Majurka Gedeon – 444  
 Makart, Hans – 6, 217, 572, 597, 612  
 Mali, Christian – 360, 382, 802  
 Mán József – 127  
 Mannheimer Gusztáv – 646, 686, 816  
 Marastoni József – **265**, **452**  
 Margitay Tihamér – 542, 617, 646, 671, 686  
 Markó András – 267  
 Markó Károly – **424**, 429  
 Markó Károly, ifj. – 107, 140, 802, 816  
 Marton Alajos – 568  
 Mary, Miss – 114, 521  
 Maszák Hugó – 724  
 Maszák Hugóné – 224  
 Matejko, Johann-Aloisius – 244, 360, 686, 763  
 Mátyás, Hunyadi – 74, 103, 293, 317, 434  
 Max Gábor – 640  
 Mednyánszky László – 412, 740  
 Mehner Vilmos – 316, 364  
 Meissonier, Jean Louis Ernest – 668  
 Mesdag, Hendrik Willem – 677  
 Messerschmidt, Franz Xaver – 614, 647  
 Mesterházy Kálmán – 542, 584, 718, 816  
 Mészöly Géza – 83, 107, 140, **157**, 160, 196, 247, **337**, 343, 360, 382, 433, 489, 514, 530, 542, 646, 687, 691, 781, 816  
 Metzuer – 75  
 Meyers, Isidor – 457  
 Michelangelo, Buonarrotti – 2, 539  
 Migazzi Irma – 785  
 Mihalek Lajos – 172  
 Mirabeau – 471  
 Miskovszky Géza – 444  
 Miskovszky Viktor – 599, 629, 804  
 Molnár József – 28, 107, 140, 245, 267, 304, 322, 360, 464, 489, 542, 646, 658, 671, 816, 817  
 Montgomery, Robert – 457  
 Moreau, Gustave – 217  
 Morelli Gusztáv – **3**, 56, **76**, **77**, **81**, **157**, 249, 274, 294, **295**, 306, **340**, 541, 735  
 Moricz Pálné – 307  
 Mozart, Amadeus Wolfgang – 436  
 Muderlak Alajos – **814**  
 Munkácsy Mihály – 29, **41**, 42, **43**, 62, 73, 97, 125, 154, 167, 170, 194, 231, 233, 280, **313**, 321, 349, 394, 468, 499, 527, 541, 554, 628, 655, 687, 716, 721, 737, 762, 767  
 Mücke József Ferenc – 382, 489  
 Müller Antal – 779  
 Nádler Berta – 194  
 Nagy István – 160, 193  
 Nagy Jenő – 816  
 Nemes Eliza – 50, 194, 267, 360, 788, 817  
 Nemes Nándorné – 107, 687  
 Nerly, Friedrich – 360  
 Ney Ferenc – 719  
 Nordenberg, Bengt – 513  
 Novák Dániel – 192, 216  
 Nyári Jenő, B. – 180  
 Nyáry Albert – 486  
 Oams – 457  
 Offenbach, Jaques – 772  
 Olivier-Merseon – 217  
 Ónody Bertalan – 56  
 Orlai Petrich Soma – 140, 200, 248, 267, 273, **384**, 385, 418, 540, 646  
 Oroszi Jenő – 674, 685  
 Paál László – 98, 489  
 Paczka Ferenc – 21, 55, **77**, 80, **81**, 140, 397, 489, 687

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da – 431, 522  
 Pálffy Daun Lipót – 422, 758  
 Palinay György – 706  
 Palissy, Bernath – 637  
 Pállik Béla – 140, 360, 459, 489, 494, 530, 542, 543, 781  
 Pannonius, Michael – 157  
 Pápay József – 127  
 Pápay Viktor – 197, 303, 730, 760  
 Papperitz György – 802  
 Pardsch (kiad.) – 541  
 Parlagi Vilma – 692  
 Pártos Gyula – 54, 71, 508, 592, 694  
 Pasteiner Gyula – 44, 122, 126  
 Pauer Iván – 209  
 Pázmándy Dénes – 520  
 Pecht, Friedrich – 82  
 Perczel Etelka – 754  
 Peri, Jacopo – 431, 522  
 Perseus – 582  
 Peske Géza – 100, 817  
 Pesquidoux, Dubosc de – 687  
 Peterdi József Ld. Prém József  
 Peters, Pieter Francis – 382  
 Petőfi Sándor – 152, 273, 302, 418, 430, 495, 541, 544, 727, 783  
 Petrás Jánosné – 754  
 Petrovits, L. S. – 646  
 Pettenkoffen, August von – 234  
 Pichler Adolf – 817  
 Piloty, Karl von – 217  
 Platzer Antal – 485  
 Plumot, André – 457  
 Pollák Zsigmond – **142, 144, 189, 215, 311, 337, 365, 380**  
 Poncet, Jean – 802  
 Portaels, Jean Frans – 360  
 Porzsolt Kálmán – 609  
 Pósch Lajos – 567  
 Posner Károly Lajos – 607, 680  
 Prém József – 4, 42, 74, 82, 103, 109, 140, 145, 156, 159, 190, 213, 240, 267, 294, 361, 372, 379, 385, 414, 429, 458, 489, 510, 513, 535, 540, 541, 542, 575, 613, 646, 671, 677, 686, 702, 720, 754, 775, 778, 781, 801, 802, 813, 815, 817  
 Premazzi, Luigi – 513  
 Preyer, Johann Wilhelm – 360, 382  
 Priamos – 402  
 Prónay Gábor – 277  
 Pulszky Ferenc – 177, 178, 262, 264, 309  
 Pulszky Károly – 78, 560, 594, 634  
 Radó Antal – 539, 574, 644, 776  
 Radvánszky Béla – 159  
 Raffaello, Santi – 171, 500  
 Rahl, Carl – 817  
 Rájner Pál – 399  
 Rákóczy Ferenc, II. – 779  
 Rákossy Nándor – 461  
 Rampendahl Károly – 513, 677  
 Ranolder János – 730  
 Ráth György – 47, 66, 155  
 Ráth Mór – 714  
 Reichenbach, E. – 382  
 Reissmann Károly Miksa – 715  
 Rényi Rezső – 342, 354, 367, 632  
 Reviczky Gyula – 143  
 Reviczky Péter Ld. Prém József  
 Rex Oszkár – 513  
 Ribot, Théodule – 217  
 Rieger, Antal – 677  
 Roboz István – 343  
 Romako, Anton – 677, 802  
 Rómer Flóris – 186, 353, **355**, 361, 366, 378, 479  
 Rosa, Salvator – 644  
 Roskovits Ignác – 671  
 Rosner József – 817  
 Rossini, Gioacchino – 502  
 Rózsa Péter – 719  
 Rózsay Emil – 360  
 Rubens, Peter Paul – 145, 199, **643**, 699  
 Rudnyánszky Gyula – 721  
 Rudolf, Habsburg – 451  
 Rumbold Bernát – 486  
 Rummy Gizella – 743  
 Ruzs Károly – **265, 289, 408, 452**  
 Salamon király – 442  
 Sajóssy Alajos – 198  
 Samass József – 198  
 Schaefels, Henrich – 802

- Schikedanz Albert – 70, 395, 593, 613, 735, **752**  
 Schiller, Friedrich – 556  
 Schilling, Johann Georg – **672, 683**  
 Schlauch Lőrinc – 36  
 Schlesinger, Heinrich – 802  
 Schmid Gyula – 513  
 Schnell József – 40  
 Schubeck, E. – 382  
 Sefcsik Antal – 817  
 Serédy György – **368**  
 Shakespeare, William – 1, 714  
 Siemiradsky, Henri – 108, 350, 697  
 Simor János – 354, 367, 601  
 Somogyi József – 329  
 Spányi Béla – 93, 107, 110, 140, 153, 222, 267, 382, 489, 618, 781, 816  
 Spitzer Manó – 816  
 Stefánia főhercegnő – 780  
 Stegmüller Gerster Mária – 754  
 Steindl E. – 194  
 Steindl Imre – 132  
 Stewens, Joseph – 457  
 Storno Ferenc, id. – **215**, 218, 272, 775  
 Streitt Ferenc – 360  
 Stróbel József – 370  
 Strobl Béla – 582  
 Szabóky Adolf – 431  
 Szamosy Elek – 60, 686  
 Szana Tamás – 687, 722  
 Szapáryné, gr. – 497  
 Szarmasághy Lőrinc – 682  
 Szász Gyula – 24, 61, 111, 151, 221, 270, 278, 370, 376, 392, 436, 465, 580, **610**  
 Szász Károly – 2  
 Szathmáry Papp Károly – 238, 688  
 Széchenyi István – 182, 239, 263, 286, 379  
 Széchy Károly – 412  
 Székely Bertalan – 85, 140, 625, 774, 817  
 Szemlér Mihály – 275, 432, 496, 580, **610**, 623  
 Szidorovitz – 677  
 Siemiradzsky Ld. Siemiradsky Henri  
 Szigligeti Ede – 24, 61, 151, 278  
 Szily Kálmán – 583  
 Szoldatits Ferenc – 32, 63, 412, 460, 574, 646  
 Szögyény Marich László – 459  
 Szukáts József (Perényi) – 369, 381, 386, 409  
 Tábornszky (kiad.) – 541  
 Tagányi Károly – 486  
 Tallián Mária – 754  
 Tárkányi Béla – 17, 333  
 Tarnóczy Berta – 517, 646  
 Teleki Bella – 167, 529  
 Teleky Irma – 468  
 Telepy Károly – 89, 140, 493, 542, 619, 686, 786, 802, 817  
 Temple János – 651, 781  
 Thadehl Antal – 816  
 Than Mór – 107, 112, 325, 402, 419, 520, 583, 646, 687, 781  
 Thoren, Otto – 802  
 Tilgner Viktor – 31, 199, 769  
 Toldi Miklós – 436  
 Toldy Ferenc – 498  
 Torma Zsófia – 438  
 Torte, Victor – 802  
 Tóth Kálmán – 540  
 Tóth Sándor – 104, 119, 135, 410, 426, 454  
 Tölgyessy Artúr – 33, 130, 140, 164, 226, 267, 326, 398, 489, 541, 546, 542, 622, 646, 686, **777**, 781, 816, 817  
 Tóttósy Béla – 235, 283  
 Trefort Adolf – 18  
 Trefort Ágoston – 676  
 Trefort Ervin – 18  
 Trost Ottó – 229  
 Ujházy Ferenc – 140, 267  
 Ulászló, I. – 105, 106  
 Unger Leoné – 463, 620  
 Vágó Pál – 646, 817  
 Valentini János – 140, 196, 382, 530, 646, 757  
 Valéria főhercegnő – 469  
 Vánczy Emma – 754  
 Vándory Emil – 172  
 Varázsjéji Gusztáv – 181  
 Vasadi Ferenc – 413, 709

- Vastagh Géza – 816  
 Vastagh György – 52, 107, **134**, 137, 140, 223, 267, 348, 399, 463, 489, 498, 519, 541, 545, 588, 620, 686, 781, 816, 817  
 Vay Miklós – 211  
 Verhas, Frans – 457  
 Verhas, Jan – 802  
 Verheyden, Isidor – 802  
 Vermes Adorján – 138, 194, 217, 242  
 Vermes Ágost – 13, 140, 158  
 Veronese, Paolo – 250  
 Vidéky János – 709  
 Vinea, Francesco – 513  
 Voltz, Friedrich – **571**, 602  
 Wagner János – 132  
 Wagner Sándor – 94, 140, 168, 194, 249, 501, 600, 648, 742  
 Walla József – 526, **537**  
 Wanters, Emil – 802  
 Weber, Carl Maria von – 502  
 Weber Henrik – **452**, 458, 687  
 Weber Tódor – 382  
 Weber X. Ferenc – 107, 140, 671  
 Weisz Adolf – 35, 389, 524  
 Wenckheim Béla – 200, 494  
 Wenglein, Joseph – 677  
 Werner, Anton von – 817  
 Werner, Carl – 217, 513  
 Wertheimer, Gustav – 677  
 Wilckens, F. C. – 535  
 Wilder, Wilhelm – 513  
 Witting, Friedrich Wilhelm – 382  
 Wurzbach, Alfred von – 558  
 Ybl Ferenc – 531  
 Ybl Miklós – 187, 269, **311**, 320  
 Zádori József – 375, 383, **388**, 538  
 Zichy Ágost – 297  
 Zichy Antal – 239, 263  
 Zichy Domokos – 731  
 Zichy Géza – 598, 674, 685  
 Zichy Jenő – 67, 456, **752**  
 Zichy Mihály – 113, 114, 128, 165, 232, 393, 521, 541, 579, 598, 621, 627, 645, 654, 674, 685, 716, 738, 790  
 Zichy Nándor – 476  
 Zichy Viktor – 430  
 Zilahy Sámuel – 46, 72  
 Zimmermann, E. – 217  
 Zoff, Alfred – 513  
 Zrínyi Miklós – 625  
 Zurbaran, Francisco de – 273  
 Zsedényi Ede – 220, 307  
 Zsilinszky Mihály – 75, 132, 293, 317

## MAGYAR MŰIPAR

Havi folyóirat.

A „Képzőművészeti Szemle” társalapja.

Felelős szerkesztő: Prém József.

Szerkesztőség: Zöldfa-utca 39. szám.

Kiadó-hivatal: II. ker. főut Andrassy-féle palota.

Zipper és König könyvkereskedése.

Nyomatott a „Hunyadi Mátyás” intézet gyorsajtóin.

Előfizetési ár: Egész évre 3.–, Fél évre 1. 30. A Képzőművészeti Szemle” előfizetőinek, Egész évre 2 frt., Fél évre 1 frt.

Megjelent: 1879 1–4. szám



## I. évfolyam 1879

### 1. szám – március 1.

1. N. n.: *Föladatunk.* 1–2.
2. P[rém] J[ózsef]: *A székesfehérvári országos kiállítás. (Általános nézetek.)* – 2–3.
3. N. n.: *Régi ötvös-munkák.* – [Castellani Sándor, Pulszky Polyxena, Andrassy Manó] – 4.
4. KÉP: [Alexander Castellani három ötvösműve – J. n. – Fametszet] – 4.
5. N. n.: *Egy műkedvelő magyar főúr.* – [Bánffy Ádám] – 5–6.
6. KÉP: *Műfaragású szekrény és székek.* – [Bánffy Ádám munkái – J.j.l.: Pollák Zs. – Fametszet] – 5.

TÖREKVÉSEK A VIDÉKEN – 6.

7. *A keszthelyi ált. ipartársulat...* [Neiger István, Gröber József]
8. *A székesfehérvári orsz. kiállítás...*

KIÁLLÍTÁSOK – 6.

9. *Székesfehérvár. Deés. Berlin. Berlin. Brema. Caburg. Linz. München. Kassel. Teplitz. Lipcse. Hanau. Berlin.*

10. BIBLIOGRAFIA. (*A szerkesztőségünknek beküldött művek.*) – 7.

11. *Szerkesztői üzenet.* – 7.

12. *Hirdetések.* – 7–8.

### 2. szám – április 1.

13. L. S.: *A küszöbön levő országos kiállítás. (Eredeti levél.) Sz. fehérvár, március 26.* – 9–10.
14. N. n.: *Az üveg-iparról.* – 10–14.
15. KÉP: *Angol üvegedények. – Ó modoru velencei üvegek.* – [J. n. – Két fametszet] – 12.
16. KÉP: *Köszörült kristályüvegek.* – [J. n. – Fametszet] – 13.

TÖREKVÉSEK A VIDÉKEN

17. *Boross Sándor, Báthory J. könyvkötő...* 14–15.

VEGYES HIREK – 15.

18. *Templom-diszitmények.* – [Ferencvárosi-teplom; Jungfer Gyula, Schulz N., Szlavek Vencel, Thék Endre, Schlick (bronz), Ország J. orgona]
19. *Érdemjelek a párisi világtárlat alkalmából.*
20. *Selyemgyár.* – [Della Donna, Vasváry]
21. *Tükör-fényképészet.* – [Steinbach, Károly]
22. *Hirdetések.* – 16.

### 3. szám – május 1.

23. Prém József: *A csipke története.* – 17–20.
24. N. n.: *A székesfehérvári kiállítás. (Eredeti levél.) Székesfehérvár, ápril 25.* – [Hoffmann C. J., Zichy Jenő, Lederer Sándor, Oetl Antal, Hübner Rudolf, Szőgyény-Marich László, Bánffy Ádám, Egger-féle cég, Spitzer Gyula, Goldberger

S., Thék Endre, Taussig és Hoffmann cég, Számmer Imre, Felmayer és fia] – 21–23.

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 23.

25. *A Ferenc-József-tér lámpáiról.*

26. BIBLIOGRAFIA. (*A szerkesztőségünknek beküldött művek.*) – 23–24.

27. *Hirdetések.* – 24.

#### 4. szám – június 1.

28. Prém József: *A székesfehérvári országos kiállítás. (Ékszeresek.)* – [Castellani, Egger-testvérek, Reich Armin, Rubin A., Spitzer Miksa, Grünstein Henrik, Krigler Dávid, Huber János, Dembitz Mihály, Gigante A. és társa, Borsovay József, Lőrinczák László, Goldschmidt Lajos, Fülöp János, Neumann Lipót, Szilber József, Klinkosch J. C.] – 25–26.

29. N. n.: *Hangszerek. (A székes-fehérvári kiállításon.)* – [Dangl Antal, Nagy József, Hesse Károly, Lédeczy Sándor, Szalai Gyula, Kluzsinszky Ágost, Triska Ferenc, Schneider József, Berger József, Schunda V. J., Storasser János, Flikker Mór, Barabás Menyhért, Welder Pál, Fischer Henrik] – 27.

30. N. n.: *Butorok és kárpitos munkák. (A sz.-fehérvári kiállításon.)* – [Winke Nándor, Bak Lajos, Petsch Ede, Frankl B., Hörl Ede, Varga József, Friedrich János, Varga László, Molnár és Liptai, Hoffmann K., Nagy Péter, Komáromi László, Harsányi István, Füster K., Walnitsch B., Thék Endre, Posch Lajos, Thonet testvérek, Svoboda Károly, Duhory János, Wolf Albert, Steinbach Sándor, Hoffmann C. J., Krammer Samu, Kohn Jakab, Kohn József, Lucius, Áldási, Bernstein Köck István, Tausig József, Fialovits Lajos, Deutsch Simon.] – 27–28.

31. L. S.: *Női kézimunkák.* – 28–29.

32. T. B.: *A vas ipar kiállítása.* – [Zellerin Mátyás, Heinzelmann, Krompach, Andrassy Dénes, Andrassy Manó, Schlick-féle vasönt., Wiese, Wertheim, Kann és Heller, Kollerich Pál, Csáky László, Jungfer Gyula, Coburg Gotthard, Molnár és Sárkány.] – 29.

VEGYES KÖZLEMÉNYEK – 29–32.

33. *A hazai régiség- s ékszer kereskedések...* [Egger és tsa]

34. *Vasbutorok...* [Feiweil Lipót, Buchwald Sándor, Drózsa Gusztáv, Stitz Henrik]

35. *Tán egy téren sem tapasztalunk...* [Könyvnyomtatás; Fal Zsigmond, Chor és Wein, Deutsch Mór, Herz János, Spitzer S., Számmer Kálmán, Bertalanffy József, Czéh Sándor, Hollósy Jenő, Magyar testvérek, Imrech Sándor, Buzarovics Gusztáv, Posner Károly Lajos, Riegler Ede, Gürky Sándor, ifj. Csáky Károly, Klókner Péter]

36. *A könyvkötők ipara nálunk...* [Érchegeyi Ferenc, Hirhäger Károly, Geller József, Gottermayer és Halfer, Peinitsch János, Dochnál Béla, Halesius, Végh István, Kuli Lőrinc, Stauber Zsigmond, Szabó Dávid, Kopán József, Joachim Ágost, Fesztl Kálmán, Grossner József, Czerni Antal, Meyer Gusztáv]

37. *A fényképészetet hazánk...* [Klöss György, Ellinger Ede, Koller Kálmán, Kozmata Ferenc, Kálmán Péter, Mai Manó, Forché, Stern Miksa, Skoff testv.,

Rupprecht Mihály, Knepel Ferenc, Galter Oszkár, Hand, Pribék Antal, Bülch Ágost, Majláth és Schmidt, Divald Károly, Rechnitzer J.]

38. *Fegyverek.* – [Kirner József]

39. *A sz-fevéri kiállításon a bádógos művek...* [Eisele József, Possel A., Ifj. Ditmár József, Fey Péter]

40. *Hirdetések.* – 32.

### **Magyar Műipar – névmutató**

Andrássy Dénes – 32

Andrássy Manó – 3, 32

Bak Lajos – 30

Barabás Menyhért – 29

Bánffy Ádám – 5, 6, 24

Báthory József – 17

Berger József – 29

Bertalanffy József – 35

Boross Sándor – 17

Borsovay József – 28

Buchwald Sándor – 34

Buzarovics Gusztáv – 35

Bülch Ágost – 37

Castellani, Alexander – 3, 4, 28

Chor és Wein – 35

Coburg, Gotthard – 32

Czáh Sándor – 35

Czerni Antal – 36

Csáky Károly – 35

Csáky László – 32

Dangl Antal – 29

Della Donna – 20

Dembitz Mihály – 28

Deutsch Mór – 35

Deutsch Simon – 30

Ditmár József, ifj. – 39

Divald Károly – 37

Dochnál Béla – 36

Dózsa Gusztáv – 34

Duhory János – 30

Egger Henrik – 24, 28, 33

Egger Dávid – 28, 33

Eisele József – 39

Ellinger Ede – 37

Érchezyi Ferenc – 36

Fal Zsigmond 35

Feiwei Lipót – 34

Felmayer és fia – 24

Fesztl Kálmán – 36

Fey Péter – 39

Fialovits Lajos – 30

Fischer Henrik – 29

Flikker Mór – 29

Forsché – 37

Frankl B. – 30

Friedrich János – 30

Fülöp János – 28

Füster K. – 30

Galter Oszkár – 37

Geller József – 36

Gigante A. és tsa – 28

Goldberger Sándor – 24

Goldschmidt Lajos – 28

Gottermayer és Halfer – 36

Grossner József – 36

Gröber József – 7

Grünstein Henrik – 28

Gürky Sándor – 35

Halesius – 36

Hand – 37

Harsányi István – 30

Heinzelmann – 32

Herz János – 35

Hesse Károly – 29

Hirhäger Károly – 36

Hoffmann C. J. – 24, 30

Hoffmann K. – 30

Hollósy Jenő – 35

Hörl Ede – 30

Hübner Rudolf – 24

Huber János – 28

Imrech Sándor – 35

Joachim Ágost – 36

Jungfer Gyula – 18, 32

- 
- Kann és Heller – 32  
 Kálmán Péter – 37  
 Kirner József – 38  
 Klinkosch J. C. – 28  
 Klökner Péter – 35  
 Klösz György – 37  
 Kluzsinszky Ágost – 29  
 Knepel Ferenc – 37  
 Koller Kálmán – 37  
 Kollerich Pál – 32  
 Komáromi László – 30  
 Kopán József – 36  
 Kozmata Ferenc – 37  
 Krigler Dávid – 28  
 Krompach – 32  
 Kuli Lőrinc – 36  
 Lédeczy Sándor – 29  
 Lederer Sándor – 24  
 Lőrinczák László – 28  
 Mai Manó – 37  
 Magyar testvérek – 35  
 Majláth és Schmidt – 37  
 Meyer Gusztáv – 36  
 Molnár és Liptai – 30  
 Molnár és Sárkány – 32  
 Nagy József – 29  
 Nagy Péter – 30  
 Neiger István – 7  
 Neumann Lipót – 28  
 Oetl Antal – 24  
 Ország J. – 18  
 Peinitsch János – 36  
 Petsch Ede – 30  
 Pollák Zsigmond – 6  
 Posch Lajos – 30  
 Posner Károly Lajos – 35  
 Possel A. – 39  
 Prém József – 2, 23, 28  
 Pribék Antal – 37  
 Pulszky Polyxena – 3  
 Rechnitzer J. – 37  
 Riegler Ede – 35  
 Reich Ármin – 28  
 Rubin A. – 28  
 Rupprecht Mihály – 37  
 Schlick vasönt. – 18, 32  
 Schneider József – 29  
 Schulz N. – 18  
 Schunde V. J. – 29  
 Skoff testv. – 37  
 Spitzer Gyula – 24  
 Spitzer Miksa – 28  
 Spitzer S. – 35  
 Stauber Zsigmond – 36  
 Steinbach Sándor – 21, 30  
 Stern Miksa – 37  
 Stitz Henrik – 34  
 Storasser János – 29  
 Svoboda Károly – 30  
 Szabó Dávid – 36  
 Szalai Gyula – 29  
 Számmer Imre – 24  
 Számmer Kálmán – 35  
 Szilber József – 28  
 Szlavek Vencel – 18  
 Szögyény-Marich László – 24  
 Taussig és Hoffmann – 24  
 Thék Endre – 18, 24, 30  
 Thonet testvérek – 30  
 Triska Ferenc – 29  
 Varga József – 30  
 Varga László – 30  
 Vasváry – 20  
 Végh István – 36  
 Walnitsch B. – 30  
 Welder Pál – 29  
 Wertheim – 32  
 Wiese – 32  
 Winke Nándor – 30  
 Wolf Albert – 30  
 Zellerin Mátyás – 32  
 Zichy Jenő – 24



A JÁKI APOSTOLSZOBROK. DIE APOSTELFIGUREN VON JÁK. Szerk.: Szentesi Edit – Ujvári Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 1999, 578 o.

E könyv létrejöttét egy száz évvel ezelőtti vétkes könnyelműségnek köszönheti. Történt ugyanis, hogy a jáki templom nagy századfordulós restaurálása során valaki megbocsáthatatlan hanyagságból csak a kapuépítmény alsó fölkéjének mélységét mérte meg, és a régiek pótlására szánt új köveket erre az egyenmintára faragták ki. Az előre gyártott elemek így nem illeszkedtek a helyükre, és arra is képtelenek voltak, hogy az eredetileg kissé kifelé hajló homlokfal vonalát megtartsák. Ennek az lett a következménye, hogy a kiegyenesített homlokfalú kapuépítmény fölkéi pár centiméterrel visszahúzódtak a szobrok fölül, kitevé őket ezzel az időjárás viszontagságainak. Száz év alatt a védtelenül maradt szobrok rohamos pusztulásnak indultak, minek következtében azok restaurálása, sőt egyenesen cseréje, továbbá a folyamathoz kapcsolódó kutatás és dokumentáció elodázhatatlanná, ez utóbbiak közzététele pedig szakmai kötelességgé vált.

A folyamat első szakasza 1996 végén, a restaurált szobrok kiállításával, illetve az elkészült másolatok behelyezésével ért véget. Az Országos Műemlékvédelmi Hivatal kiállításához kapcsolódó katalógus különböző okokból hosszan váratott magára, míg nem a Balassi Kiadó gondozásában, szerencsés pályázatok és bölcs tudománypolitikusok (nem utolsósorban pedig a nem lankadó szerkesztők: Szentesi Edit és Ujvári Péter) jóvoltából 1999 őszére végre megjelenhetett a *magnum opus*. A kötet szándéka szerint az 1996-os állapotokat rögzíti – ennyiben tehát az olvasók részéről az eltelt három év várákozás akár elveszett időnek tekinthető. Hogy az idősíkok közt némi átjárás mégis lehetségesnek bizonyult, azt egy szerényen megbúvó *Addenda* (117.) valamint egyes kéziratként említett, de időközben megjelent művek hivatkozása jelzi (485., 533.). Az utóbbiakra csak lopva, a jegyzetek közé csempészve kerülhetett sor: a Jáki-irodalom impozáns felsorolása ugyanis 1996-ban hivatalosan megszakad, ami az egyik legsajnálatosabb vesztesége a kötetnek – vajon valóban olyan sok lett volna a kiegészíteni való?

A tudománytörténeti időutazás (mely már a XIX. században sem volt ismeretlen, ld. pl. Szentesi E. tanulmányából: 120<sup>35</sup>, 127<sup>93</sup>) hasonló példája éppen az egyik lopva idézett tanulmány, Marosi Ernő alapvető Jáki-cikke. Ennek előtörténetét a 484. o. 21. jegyzete villantja föl: a restauráláshoz készített 1987-es előtanulmány német változata az NDK összeomlása miatt nem jelent meg, időközben pedig részben elavult – ezért aposztrofálja a szerző „időzített bombának” e tanulmányt. A bomba azóta felrobbant: az *Acta Historiae Artium* 1997-re keltezett, valójában szintén 1999-ben megjelent kötete tartalmazza ennek változatlan szövegét, de tiszteletre méltó módon első jegyzete a kalandos előzmények mellett kitér az időközben megjelent irodalomra is.<sup>1</sup>



A sors iróniájából tehát szinte egyszerre látott napvilágot két nagy fontosságú, de részben már rekvizitumnak szánt mű Jákról: az önerejére támaszkodó tudós klasszikus művészettörténeti eszközök segítségével, személyes megfigyelésekre támaszkodva, de minden beavatkozás nélkül megírt tanulmánya – és egy nagy létszámú, nemzetközi erőkkel is megtámogatott, több kutatói generációból álló stáb hatalmas tudományos apparátust felvonultató, anyagtudományi vizsgálatokra, falkutatásokra és ásatásokra is támaszkodó, sokéves projekt eredményeképpen megvalósított vállalkozása. Ez a nagyszabású összefogás az elvégzendő feladatokon messze túlmutató jelentőségű: Ják a hazai középkorkutatás mintaszerű műhelye lett. A jelen kötet bizonyítja, hogy a roppant erőfeszítés nem volt hiábavaló. Jogosan vetődik fel a kérdés: vajon nem egy (eddigi módszereinket, egész beidegződésünket fenyegető?) paradigmaváltás szemtanúi vagyunk-e, azaz mennyiben tarthatók fenn ezek után a hagyományos építészettörténeti megközelítések? Lehet-e érvényes kijelentéseket tenni középkori műemlékekről anélkül, hogy a követet, sőt a habarcsot laboratóriumi analízisnek vetnénk alá? Bízunk benne, hogy lehet, de kétségtelen, hogy az e kötetben is képviselt módszerek hasznos kiegészítői lehetnek a klasszikus eljárásoknak.

Az eddig végzett nagy munka, az 1988 óta folyó tudományos kutatás és az 1991 óta végzett helyreállítás (legalábbis egyik) gyümölcse tehát itt fekszik előttünk. Az egyik előszó (Entz G. A.) és a szerkesztői útbaigazítás német változata Bogay Tamás (1909–1994) emlékének ajánlja a kötetet, aki Ják elismerten legjobb ismerőji közé tartozott. Bogay az elmúlt évtizedekben a magyar középkortudomány egyik prominens képviselője volt Nyugaton, és bizonyára nem kis örömmel vette volna tudomásul, hogy e nagy jelentőségű vállalkozás minden tanulmánya magyarul és németül is megtalálható a kötetben. Ezáltal az a kétnyelvűség legjobb, bár legpazarlóbb változatát képviseli: a csak idegen nyelven megjelenő művek ugyanis szükségképpen a magyar művészettörténet-írást szegényítik; a csak magyar nyelvűség, akár kurta rezümékkel kiegészítve is, a nemzetközi kutatásból való kirekesztéshez vezetne, ami egy ilyen horderejű vállalkozásnál semmiképpen sem engedhető meg. A német verzió esetenként tömörebb: a történeti bevezető és a historiográfiai áttekintés szövege és jegyzetei jelentősen karcsúsodtak (erre utal az *Übersetzung* és a *deutsche Fassung* közti finom különbségtétel).

Mármost a kötet műfaji meghatározásának némi bizonytalanság vet gátat. Formailag egy kiállítás katalógusának tűnik (XVII.o.: „a kézirat eredetileg [a budapesti kiállítás] katalógusául készült”). A nemzetközi gyakorlatnak megfelelően a tudományos katalógusokat informatív tanulmányokkal szokás ellátni: itt azonban ez utóbbi mintha felülkerekedett volna az előbbin: a katalógusrész mindössze 15 faragványt mutat be, a kötet hatodfélszáz oldalából alig 150 oldalon, az összterjedelem mintegy egynegyedén! Sokkal inkább egy olyan monografikus tanulmánygyűjteménynek tetszhet tehát, amelyet kiegészít a tárgyalt emlékek katalógusa<sup>2</sup> – ennek viszont formai jegyek mondanak ellent (előszavak, tartalomjegyzék elhelyezése, a vállalkozásban résztvevők felsorolása a címlap után stb.).

A kötet tárgyat a cím a *jáki apostolszobrokban* adja meg. A katalógus valóban a 12 apostolfigurát tartalmazza, kiegészítve Krisztus, továbbá a Madonna és Sámson szobrával. A katalógusrész körül egyre tágabb hullámokban gyűrűző tanulmányok számot adnak a faragványok stíluskapcsolatairól, a párhuzamos emlékekről illetve kutatásokról, a kapcsolódó természettudományos vizsgálatokról, a

restaurálásról, a szobrok környezetében végzett építészettörténeti vizsgálódásokról, s bevezetésül az egész projekt összefoglalása és Ják (a falu, a nemzetség és a monostor) rövid története kínálikozik. Magyarán határozottan tudatosítanunk kell, hogy a kötet nem *Jákról*, hanem annak csak egy szeletéről szól: nem Ják-monográfia, hanem az *apostolszobrokkal* kapcsolatos íráskor gyűjteménye. Mintha a szerzők épp azt hallgatnák el, amire a jámbor olvasó vélhetőleg leginkább vágyik: mi tartható ma az eddigi tudásunkból, azaz mit kell tudnunk *magáról Jákról*?

A tiszteletre méltó önmérséklet abban az esetben indokolt, ha a jelen mű egy könyvsorozat első kötete. Különös módon a három előszó (Dr. Konkoly István szombathelyi püspök, Dr. Entz Géza Antal, az OMvH elnöke és Marosi Ernő, a Művészettörténeti Kutató Intézet igazgatója – e két utóbbi intézmény egyezményével vette kezdetét a nagy kutatás, ld. 53.) egyként előretékel, nem ezt a könyvet ajánlják a figyelmünkbe, hanem előlött átnézve a messzi jövőt fürkészik (VII.: „A helyi plébánia és a Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság – lehetőségei szerint – erkölcsi és anyagi támogatásával segíti a jövőbeni terveket és munkálatokat”), és egy várva-várt Ják-monográfiát sürgetnek (Entz: „a cél pedig az, hogy beteljesülhessen Bogyay Tamás professzor úr álma: elkészüljön egy monográfia a templomról.” Marosi: „Bár kiteljesedhetnék egy teljes monográfiává – az elsővé!”). A kötet születési nehézségei némi szkepticizmusra adnak okot; a jegyzetek alapján (pl. 224<sup>1</sup>) talán leginkább a *Lapidarium Hungaricum* idevágó kötetében reménykedhetünk. A továbbiakban tehát a kötetet nem mint valami nagy mű előfutárát, hanem mint egy sokéves projekt beteljesülését lesz célszerű értékelni!

De vajon van-e okunk csalódásra, hogy Ják-monográfia helyett *csak* az apostolszobrokról tudunk meg valamit? Mindenekelőtt le kell szögezni, hogy a kapu nemcsak a jáki templom fókuszpontja, képzőművészeti legfontosabb része, hanem az egész, szobrászati emlékekben meglehetősen szegényes magyar romanika egyik emblematikus (mert a magyar műemlékvédelem félévszázados emblémájaként is alkalmazott) együttese: a hazai művészettörténet-írás egyik próbaköve (vö. Gerevich és Bogyay lappangó vitáját az autochton belső fejlődésről illetve a nemzetközi áramlatokhoz való igazodásról, idézi Marosi tanulmányában, 471–472.).

Másfelől a kapuépítmény vizsgálata arra is rávilágít, hogy ez az alapvetően homlokzati elem (a mindenkori Ják-képet elsődlegesen meghatározó együttes), a maga stílárius igazodásával, ikonográfiai programjával, dekoratív kvalitásaival aligha értékelhető önmagában, a templom nyugati szakaszának, különösen nyugati karzatának egész építéstörténete nélkül. A kapuépítmény kialakítását jócskán befolyásolhatta a tervezett karzat megközelítése (csigalépcső a déli bételt tömegébe helyezve) és minél nagyobb kiterjedése (ld. az ülőfülkék hátratulását! – erről Mezey és Szentesi tanulmányai szólnak bővebben). Különösen az előbbi kérdés nem független a templom hol tervezett-hol nem tervezett-hol áttervezett boltozati rendszerétől. Ezzel pedig a templom komplikált építéstörténetének éppen a kellős közepében járunk! (Más lenne a helyzet, ha tipikus magyar módra a szoborgaléria a földből került volna elő, mint budai rokonaik: akkor a tudományos kutatás szükségképpen a szobrok saját kvalitásaira koncentrálna.) Azaz: bár a jáki nagy igazságok helyett csak az apostolszobrokat ígéri a kötet, de menet közben kiderül: lehetetlen még erről a *külsődleges* kérdésről is a jáki problematika legbelseje legalábbis érintése nélkül írni.

Ez a lebegés a lehatárolás és a teljesség igénye közt a tanulmánykötet felépítésében és az egyes tanulmányokban is állandóan érzékelhető. A 13 különböző terjedelmű tanulmányt (csak a magyar szöveget számolva 8 és 80 oldal közt ingadoznak!) a megközelítések sokszínűsége jellemzi: terítékre kerülnek a történelem, a historiográfia, az építészettörténet, az anyagtudományok, a restaurálás, a stílusanalízis kérdései, és kitekintésképpen megismerkedhetünk hasonló projektekkel Ausztriában. A kutatás és a kötet egyik legfőbb erénye éppen ez a sokoldalúság (ami szobrok esetében amúgy is stílszerű). Ha telhetetlenül azt kérdezzük, mi hiányzik, alig egy-két területet tudunk megnevezni. Mindenekelőtt szívesen olvastunk volna többet a régészeti kutatásokról (különösen a karzat feltárásáról, esetleg az udvaron végzett ásatások, szondázások eredményeiről is). Másrészt nem kaptak kellő hangsúlyt az ikonográfiai kérdések; ez a román kori plasztika esetében nem hálás feladat, de éppen Bogyay 1943-as kísérlete erre kötelezne.<sup>3</sup> A hiányt részben pótolják a katalógus rövid megjegyzései és jegyzetei (a J12-es apostol szarvat mutató keze: 422., Sedes Sapientiae: 450. – erre Marosi is utal: 477.).

A templom nyugati részét érintő leginkább vitatott ikonográfiai kérdések nem is a kapuhoz, hanem a déli toronyalj freskóihoz kötődnek. A bevezető felhívja a figyelmet arra, hogy „a kutatás újabb határozottan kegyűri temetkezéssel hozza kapcsolatba” őket (13.). Valóban, Entz Géza 1973-as előadása (majd 1975-ös cikke)<sup>4</sup> és Wehli Tünde 1984-es tanulmánya<sup>5</sup> óta a freskó témájának azonosítása Jáki Nagy Márton halálával széles körben elfogadottá lett.<sup>6</sup> A felvetés azonban vitatható, egyrészt mivel az eddigi kijelentésekkel szemben a „lelket fogadó” Krisztus-ábrázolás (ha csakugyan ő az<sup>7</sup>) nem a nyugati, hanem a keleti boltcikkelyben található; másrészt a mennybe emelt lélek nimbusza a szentek közt jelöli ki az ábrázolt halottat (az analógiaként felhozott hildesheimi Bruno presbyter sírlapján pl. nincs nimbusza a léleknek). A szent azonosítására már több, rendszerint joggal elvetett kísérlet történt (Mária halála,<sup>8</sup> női szent,<sup>9</sup> Szt. György,<sup>10</sup> Szt. István<sup>11</sup>). Szentek, különösen mártírok lélekvittele a középkori ikonográfia közhelyszerű motívuma, ennek alapján az azonosítás valóban reménytelen. A továbblépéshez mérlegelendő volna a szomszédos fal „élénk gesztusokkal disputáló” (13.) öt világi alakja, akik olyasféle vitát folytathatnak, amelyet a bíró előtt szokás egy szent meghurcoltatása alkalmából. Mezey Alice tanulmányában felhívja a figyelmet a déli toronyalj összefüggéseire a karzattal, s arra, hogy „a nyugati kapun belépők, a karzatra vezető csigalépcső felé fordulva, világi előkelők ötalakos csoportjával találják szembe magukat.” (250.) Ami persze azon a feltételezésen alapszik, hogy a karzatot leginkább a nyugati kapun belépők, azaz a világiak (kegyurak? bizonyára nem az orgonista, mint ma) használták, és nem a déli kapun belépő, éppen ezért a nyugati fallal szembetalálkozó szerzetesek (márpedig ha magánkápolna volt is a karzat, a liturgiának a pap és nem a hívó a feltétele!). Mindenesetre a nyilvánvalóan összefüggő két kompozíció közül a cselekmény szempontjából a nyugati fal, azaz a lélekvitel jelenete a fontosabb, akárhol is nézzük. A falképek kapcsán fontos még megjegyezni, hogy a mindeddig a híres Mauro Pelliciolinak tulajdonított restaurálásról kiderült, azt lényegében segédje, Luigi Pigazzini végezte (26.).

Rátérve most már a kötet egyes tanulmányaira, elsőként D. Mezey Alice és Szentesi Edit történeti bevezetőjével találkozunk a nagyérdemű. Ez az írás valóban a lehető legszélesebbre tárja a perspektívát. Célja szerint a legalapvetőbb háttérinformációkat közli Jákról, de ezen messze túlmegegy, s egyes területeken egyene-

sen úttörő jelentőségű megállapításokat tesz. Ugyanakkor tiszteletre méltó önmérséklettel az eddigi kép nagyobb kiforgatása nélkül tömöríti a legfontosabb tudnivalókat. Még az eddig jobban kutatott kérdésekben is sikerül a szerzőknek néhány eddig homályban maradt csomópontot rávilágítani. Az alapító nemzetség történetét visszafogottan ismertetik (erről ld. bővebben Rácz György időközben megjelent tanulmányait)<sup>12</sup>; nagy nyereség a gondosan korrigált családfa (7.). Az alapítás körülményeit valóban meghatározhatta az eddigi családi monostor, a pornói folyamatban lévő ciszterci *incorporatio*-ja (nem véletlen, hogy a jáki apát első említése is kapcsolatban lehet ezzel az üggyel: 28<sup>24</sup>). Figyelemre méltó az építető Jáki Nagy Márton (vajon nem azért „dictus magnus”, mert fiát és unokáját is Mártonnak nevezvén ő volt a legidősebb? vö. *Magna Hungaria*) és az eddig a monostor szempontjából méltatlanul kevésbé emlegetett fia, Zlaudus veszprémi püspök bemutatása is.

A templom építéstörténetéről szólván (minden művészettörténész számára ezek a legizgalmasabb sorok) felhívják a figyelmet az építkezés elhúzódására (mintegy 35 év!), ami szükségképpen hosszabb megszakításokat feltételez. Hogy ezek az építési periódusok közt hol és mikor helyezkednek el, az homályban marad. A „műhelyek” bemutatása nagy vonásokban a hagyományokat követi, de újdonság, hogy az egyes építési fázisok árnyaltabban jelennek meg, különösen az első és második műhely esetében (de nem ellentmondásmentesen, amint azt a karzat építéstörténete kapcsán még látni fogjuk). Marosi Ernőnek az építésmenetről alkotott újabb nézetei jórészt reflektálatlanul maradnak, de ez e helyt nem is volt elvárható. Ez a jövő feladata lesz, hiszen az építéstörténet feladványai nyilván továbbra is az érdeklődés középpontjában fognak állni.<sup>13</sup>

Külön erénye az írásnak, hogy a felszenteléssel nem ér véget a templom története, sőt, azt az apátság gazdálkodásával, a plébánia és az egész falu sorsával is összefüggésbe hozza. A barokk átépítések vagy a későbbi restaurálások kapcsán sem elégszik meg a nevezetesebb periódusokkal, hanem érzékelteti a minden építmény folyamatos működésével együtt járó szüntelen változásokat. Az események elbeszélése az 1941. évvel ér véget, amihez gördülékenyen kapcsolódik az 1947-tel induló következő, kutatástörténeti cikk (az egyes kutatások vezetői, Horváth Zoltán András, Káldi Gyula, D. Mezey Alice és Valter Ilona tollából). Nemcsak a kötetben foglalt kutatások előzményei és menete lesz világossá az írás jóvoltából, hanem az itt bővebben ki nem fejtett eredményekből is ízelítőt kapunk: így a Szt. Jakab-kápolna restaurálásáról, az Apáti ház feltárásáról (mindkét régészeti kutatás első, mégoly kis léptékű rajzi közlése az előző tanulmányban: 9.), a templom régi berendezési tárgyainak megújulásáról, sőt bővüléséről (vö. a barokk átfestés alatt rejtőző késő gótikus oltárszekrényt, már a Pannonia Regia kiállításon is: X-33., színes képet azonban most közöltek róla: 60. – külön öröm, hogy az évtizedekig lappangó ereklyetartós XVI. századi Madonna-szobor visszakerülhet a templomba egy jáki család nagylelkűsége folytán [61., vö. 19.], és végre megjelent fényképe is: 15. kép), és még hosszan sorolhatnánk. Messzemenőig egyet kell értenünk a szerzőkkel a tervezett jáki múzeum fontosságát illetően (58.).

Miután a bevezetés elkauzolta az olvasót a jelenig, sőt a közel(?)jövőig, a kaupoormzat vizsgálata ismét a múlttal kezdődik: a bevezető történeti tanulmány néhány megállapítása (pl. a nagy restaurálás) és elhallgatása (pl. a XIX. századi kutatástörténet) kap itt bőséges kifejtést. Szentesi Edit historiográfiai tanulmá-

nya magával ragadó stílusával és dúsan burjánzó jegyzeteivel (38 oldalon 339 db) a kötet egyik fénypontja. A szerző minden részletre kiterjedő figyelemmel elemzi a kapu recepcióját a XVII. századi zágrábi imitációtól a városligeti Vajdahunyadvár Jáki kapujáig (ez utóbbi számos nehezen magyarázható változtatásával önmagában is megérne egy nagyobb lélegzetű tanulmányt [vajon milyen ikonográfia rejlik a köpenye alá fejet rejtő lovassá átvedlett Sámson-dombormű mögött?]) – már csak azért is, mert ha valóban másolattal helyettesítették volna az eredeti jáki kaput, akkor az ma valahogy így nézne ki, ld. Forster Gyula javaslatát [107.] – ha egyáltalán elkészül, hiszen a zágrábi kaput tényleg szétbontották, de a tervekkel szemben sohasem állították fel újra). Lényegében a XIX. századi magyar vonatkozású művészettörténet-írás teljes keresztmetszetét kapjuk itt, ha egy nézőpontra szűkítve is. Közben a jegyzetek időnként önálló kismonográfiákká terebélyesednek, és olyan gyöngyszemeket is találunk köztük, mint Czobor Béla velős életrajza (133<sup>150</sup>). A dolgozat egyik legfőbb erénye, hogy a Ják körüli dokumentumok áttekinthetetlen, zavaros tömegében rendet tesz, és évtizedek óta rosszul idézett téves adatokat korrigál. Lehetetlen volna részletesen tárgyalni a tanulmányban foglaltakat, itt csak röviden a századfordulós restaurálás körüli bonyodalmak (mának is szóló) tanulságait emeljük ki (115–116.): 1) a műemlékvédelmi hatóság csak évekkel a munkák elindulása után kezd érdemben foglalkozni a purista restaurálás mikéntjével; 2) akkor is az az érv, hogy a kőfaragók munka nélkül maradnak, minden elvi megfontolást félresöpör (107.); 3) végül minden úgy lesz, ahogy a restaurátorok előre eltervezték; 4) az egyetlen eredmény, hogy az eddigieknél alaposabb dokumentáció készül a kapuról (fotográfiák, továbbá két gipszkapu, azóta az egyik teljesen, a másik részben elpusztult); 5) a templomáért felelősséget érző plébános pusztán krónikása lehet az eseményeknek, feljegyzéseinek nem sok foganatja van.<sup>14</sup>

A következő két tanulmány a jelen munkálatok során tett megfigyelésekről szól. D. Mezey Alice és Szentesi Edit dolgozatának címe: „A kapuépítmény oromzatának kutatása” valójában a kapuoromzat elemzését nyújtja. Bevezetésül (kissé *in medias res*) a kapuépítmény leírását kapjuk; az analitikus leírás c. részben pedig logikus csoportosításban az egész kapuépítmény, a szoborfülkék és a kőfaragványok szabálytalanságainak bemutatását. „A kapuépítmény a századfordulós restaurálás előtt” c. részből röviden megtudjuk, mi történt a restaurálás *alatt*, továbbá itt teszik fel a szerzők az alapkérdéseket is: 1) Miért indultak rohamos pusztulásnak a szobrok a restaurálás után? 2) Miért szervesetlen a szobrok és fülkéjük kapcsolata sok esetben? 3) Mi írható a szabálytalanságok közül a középkori építéstechnika számlájára, és mi fakad tervváltozásból? (201.) Jóllehet a tanulmány a továbbiakban értékes megfigyeléseket közöl a XIII. századi építés és a századfordulós restaurálás menetéről (kiegészítve mindezt a karzat nyugati faláról tett megfigyelésekkel), a második kérdésre érzésem szerint nem kapunk kielégítő választ, a harmadik kérdésre pedig majd Mezey Alice következő tanulmánya ad feleletet. A jelen írás egyik legtanulságosabb megfigyelése az első kérdésre adott válasz, melynek lényegét a recenzió bevezetése már idézte. A századfordulós hanyagságból fakadó fölösleges munka (eredeti kváderfelület lefaragása, oszlopok visszatolása) és az azt követő pusztulás elrettentő példája az újabb restaurálás során is megszívlelendő, hogy ti. ha a saját logikánkat erőltetjük rá az épületre, akkor az szükségszerűen visszafordíthatatlan károkat okoz.

Úgy tűnik, szinte valamennyi alkalommal, amikor a templomhoz nyúltak, az valamilyen rombolással járt együtt. Már a szobrok XIII. századi elhelyezésekor itt-ott lefaragtak belőlük, ahol nem fértek a helyükre (amiből az a fontos következtetés adódik, hogy a szobrok kifaragása és beillesztése közt mégis volt valami zökkenő); hasonlóképpen jártak el a század eleji restaurátorok is (számos példa a katalógusban). De nem voltak ártalmatlanok a gipsz mintavételek sem (94-95.), mint ahogy Czobor Béla falkutatásának következtében is kiszakadt egy rész, mely csaknem agyonütött valakit (91-93.). De a Jákot sújtó átok napjainkban sem ért véget: csak 1987-ben bontották le a Szépművészeti Múzeum udvarán az utolsó ép gipszkaput, melynek következtében olyan fontos részek pusztultak el, mint a timpanon és az ajtókeret (53.; azóta a múzeum más megmaradt gipszeit restauráltatta, és csinos kiállítást nyitott belőlük). A helybeliek kedvelt szokása volt, hogy légpuskával lőtték a kapuoromzaton fészkelő galambokat, és kővel dobálták a fülkéket, mellyel a szobrokon további károkat okoztak (199.). Az Apáti ház melléképületét csak a műemléki védetség tudta megmenteni az utolsó pillanatban a lebontástól (52-53.). Vagy a mostani restaurálást említve: nem veszélytelen az anyagvizsgálatok mintavétele, a kivételnél egyes repedések törésekké váltak (pl. 315-6.), a szobrok felállításához krómácel rudakat fúrtak a sérült faragványokba (a kapcsolódó vitákat is érzékeltetve: 316.), s nem vált az összkép előnyére a kapuépítmény szögletébe helyezett, bizonyára szükséges, de nem kifejezetten vonzó esőcsatorna sem (313.), nem beszélve arról, hogy a restaurátorok részéről felmerült az apostolok esetleges lefejezése is (318.)! Pusztán az anyag kutatása sem kockázatmentes: az 1987-ben megmozgatott irattári anyagok ugyanis időközben elkallódtak (129<sup>113</sup>, 147<sup>279</sup>). – De vajon lehet-e rombolás nélkül építkezni? A pusztulás mértéke bizonyára korlátozható: így a művészettörténész szerzőpáros példaadó önmérséklettel csak ott végzett „tapintatos falkutatást”, ahol a szobrok kivétele miatt a fal szövetét amúgy is meg kellett bontani (202.). S a kutatás során gyarapodtunk is: Gerecze Péter fényképhagyatékát egyre pontosabban ismerjük (pl. 137<sup>192-193</sup>, melyek szerencsés adalékok Bakó Zs. I. könyvéhez<sup>15</sup>).

A kapuépítmény alapos elemzését egészíti ki D. Mezey Alice írása: „A karzatkápolna nyugati falának 13. századi építésmenete”. A cím ismét kifogásolható: egyrészt túlzott szerénysége miatt, hiszen a dolgozat nemcsak a nyugati falat, hanem a templom egész nyugati szakaszát (toronyaljak, karzatalj, karzat a csatlakozó helyiségekkel) érinti, másrészt a „karzatkápolna” terminust nem definiálja (menet közben jöhetünk rá, hogy a karzatszint középrészét tekinti annak – noha ebből a szempontból a csatlakozó északi toronyhelyiség is tekintetbe veendő, vö. Zsámbék), és a szakrális használatot sem bizonyítja. A téma nagy szakirodalmi múltra tekinthet vissza itthon és külföldön egyaránt, s ennek egyik, a feudális hierarchiát a templomi terek struktúrájával összekapcsoló irányzata az „urasági karzat” terminussal kitorölhetetlennek látszó nyomot hagyott templomaink értelmezésében. A másik, a szakrális értelmezés hívei az utóbbi évtizedekben itthon is túlsúlyba kerültek, s bár valóban nyomós érvek szólnak a jáki karzat ilyen használata mellett (így a szerző által is említett, oltáralépítményként meghatározott konzol a karzat mellvéd falán [250.], továbbá esetleg a karzat keleti felének lépcsőfoknyival emelt szintje, mely a restaurálás előtti hosszszerszöveken még megfigyelhető), mégsem lehet minden további érvelés nélkül kápolnának (vagy másutt: magánkápolnának: 11., 250.) tekinteni ezt a helyiséget.



Maga a rekonstrukció egy szellemes hipotézis, mely az előző tanulmányban fel-tett kérdésre kísérel meg választ adni, hogy ti. miből adódnak a kapuépítmény eredeti szabálytalanságai (201.): kiderül, hogy ebben főleg a csigalépcső a ludas, az emeleti szerkezet virtuóz kialakítása pedig a karzat terének bővítését célozta (mindenesetre a karzat nyugati falának nyugatabbra helyezéséhez jó volna látni a tornyok vonalában felvett hosszmetseteket is). Az építéstörténet egyetlen lényegi pontja, amely homályban marad, az északi torony keleti falában található nyílás. Jelenleg ez a mellékhajó padlására vezet fel, alsó része pedig elfalazva, de jól ki-vehetően a mellékhajó terébe nyúlik (éppen ezért nem tekinthető fülkének). E nyílás funkciója nem világos: aligha szánhatták eredetileg is a padlás bejáratá-nak, ahhoz túl nagyvonalú. Gyalus László vetette fel, hogy egy tervezett oldalkar-zathoz kapcsolódna,<sup>16</sup> ezt azonban a kutatás nem fogadta el. Marad a harmadik megoldás, hogy a mellékhajó terével teremtett volna kapcsolatot (talán feljárat-ként is? vö. Ákos, Harina). Ebben az esetben viszont a mellékhajót biztosan nem kívánták boltozni a nyílás létesítésekor, amely viszont szükségképpen akkor ke-letkezett, amikor a torony belső támasza már állt. Kérdés, hogy az ehhez keletről kapcsolódó támaszformát (a nyolcszög három, háromnegyedoszlopokkal bővített oldala) utólag illesztették hozzá (mint Marosi gondolja<sup>17</sup>), vagy egyszerre épült vele (mint Mezey tanulmányának rajzai sugallják: 245., 249.). Ez utóbbi esetben a jelenlegi támaszrendszer és a templom boltozása vélhetőleg nem azonos tervezési fázishoz tartozik (ellenkezően: 13.). E kérdések eldöntéséhez talán hozzájárulna egy kisebb falkutatás.

A mellékelt rajzok értelmesen és értelmezőn egészítik ki a szövegben foglalta-tat. Feltűnő az elsőn (XII. ábra) egy pittoreszk jelenet Máthé Géza tollából, mely-nek nyilván a lépték érzékeltetése a funkciója, de valójában a középkori mű létre-jöttére vonatkozó komoly elképzelést tükröz: a templom előtti hármass csoportban ugyanis egy kardot viselő szakállas világi (a kegyúr?), egy tonzúrás szerzetes (az apát?) és egy, nyilván a templom tervét tartalmazó tekercset tartó mester (az építész?) ismerhető fel, amint éppen a tervváltozáson tanakodnak. E rajzokon kívül a megértést segíthette volna néhány különböző magasságban felvett alaprajz és metszet közlése is.

A jáki templomhoz és közelebből a kapuépítményhez három anyagvizsgálato-kat ismertető tanulmány kapcsolódik. Becsületére legyen mondvá a szerzőknek, Horváth Zoltán Andrásnak és Tóth Máriának, hogy írásaik bölcsészek számára is túlnyomórészt emészthetők. Az előbbi geológiai vizsgálatai – bár még nem terjed-tek ki a templom egészére, de túlléptek a kapu zónáján (pl. 148. kép) – olyan, a művészettörténeti kutatás és a restaurálás szempontjából fontos kérdésekre ke-resnek válaszokat, mint a kő származási helye (jóllehet a bányák azonosítása még kezdetleges stádiumban van), vagy funkcionális korlátai (pl. a 13 szobor anyagául szolgáló lajtamészko voltaképpen nem alkalmas a szobrászi munkára, inkább kváderként használható; külön balszerencse, hogy éppen az a két további farag-vány készült érzékeny szürke homokkőből, amelyek a vízköpők alá került). Az elkövetkező vizsgálatoknak kell majd feleletet adniuk arra a kérdésre, hogy a különböző kőfajták használata mikor kötődik a váltakozó műhelyekhez és mikor funkcióhoz. A közölt színes képek szemet gyönyörködtetők, de laikusok számára nem mindig érthetők.

A kőanyag pusztulását ismertető közös tanulmány megállapításai sokszor az általánosságok szintjén maradnak, de így is roppant tanulságosak. Megszívlelendő pl., hogy a vörös színű kövek valójában azonos anyagúak, mint sárgás szomszédai, de felületükre a korrózió következtében kiült a vas. A mállás okaiként felsorolt jelenségek (kifagyás, savas eső, mikroorganizmusok, nagy hőingadozás) részben természetes jelenségek, és nem könnyű ellenük védekezni. Szomorú, hogy az 1987-ben kipróbált konzerváló módszerek közül az egyik hazai fejlesztés teljesen eredménytelennek, a másik hatása gyorsan gyöngülőnek bizonyult. Különös módon az itt felsorolt módszerek és a kötet végén bemutatott osztrák eljárások közt nincs sok átfedés.<sup>18</sup> A javasolt hidrofóbizálás maximális élettartalma pedig 8-10 év, utána meg kell ismételni az eljárást (281.); ami az egyszeri látványos beavatkozás helyett a folyamatos odafigyelés (náluk sajnos nemigen alkalmazott) módszerét igényli.

A színmaradványok és a patina vizsgálata során Tóth Mária megállapította, hogy a századfordulós bevonat merőben esztétikai célt szolgált, viszont a mállási folyamatot jelentősen gyorsította (292.). A szerző felhívja a figyelmet arra a fontos hiányra, ami a XIX. századi kőkezelő anyagok kutatásában mutatkozik. Festésnyomok sajnos csak elvétve akadtak, és azok sem igazán datálhatók; maguk a szobrok talán soha sem voltak kifestve. Lényegében mindhárom tanulmány azzal zárul, hogy kielégítő eredményeket csak a további, az egész templomra kiterjedő vizsgálatoktól remélhetünk.

A kötetnek ezen a nyugati kapuépítményre vonatkozó tanulmánycsokra a szobrok restaurálását ismertető írással zárul (Rákos Péter, Osgyáni Vilmos, Sütő József). Világos, hogy az ő munkájukhoz kapcsolódott a legtöbb sorsdöntő és visszavonhatatlan elhatározás, a szobrok kivételétől a másolatok készítésén és beillesztésén át az eredetik helyreállításáig és kiállításra alkalmassá tételéig. Egy példa: „a hátfal ma kevesebbet takar el a másolatok oldalából, mint korábban az eredetiekéből: ezáltal a szobrokból több látszik, anélkül, hogy helyzetüket megváltoztattuk volna. Ez a néhány centiméteres különbség a szobrokat mintegy kilépteti a homlokzatból” (315.): vagyis az eredeti állapot maradéktalan visszaállítása helyett komoly esztétikai következményekkel járó tudatos változtatások is történtek! Nehéz erről az írásról úgy szólni, hogy a könyvismertetés ne magának a restaurálásnak a bírálatába csússzon át. Mivel ez nem lehet célunk, itt csak annyit jegyzünk meg, hogy bár a leírás elég jól tájékoztat a főbb vonásokról, és ezt szerencsésen egészíti ki a fotóanyag, de nyilvánvaló, hogy e mögött egy sokkal vaskosabb szöveges és képi dokumentációnak kell állnia.

A kötet utolsó tanulmánycsoportját Marosi Ernőnek a jáki szobrok stíluskérdéseit tárgyaló dolgozata nyitja. A szerző kétségtől azok közé tartozik, akik Bogay Tamás monográfiája óta a legtöbb újdonságot mondták a templomról. Jelen írását a rá jellemző kifinomult tudománytörténeti érzékenység jellemzi. Középpontban az apostolszobrokat érintő korábbi és újabb csoportosítások állnak: közben él az önrevízió nemességszavával is. Az így felállt új csoportosítás feltűnően aránytalan: az egyik oldalon két apostol, a másikon a kapuépítmény összes többi szobra áll (ez utóbbi együttesen belül további finomításra nem kerül sor). A szerző a továbbiakban megállapítja e szobrok kapcsolatrendszerét az épületen belül (és ebből fontos építéstörténeti következtetéseket von le!) és kívül: felvillantva a hazai, a szomszédos közép-európai és a tágabb nyugat-európai kör egyes emlékeit. Él

a fotográfia azon klasszikus trükkjével is, amely két, eltérő funkciójú és méretű faragványt hoz közös nevezőre (349–350. kép). Az apostolfigurák eredeti funkciója szempontjából jelentős megállapítás a szobrok homloknézetének, mint fő- (és tkp. kizárólagos) nézetnek a kimutatása, és ezek kompozíciós monotonája, mely rajzi kiindulópontot feltételez, s ezzel már a közvetítés útjának kérdését is felveti (480.).

Éppen ebből a szempontból rendkívül tanulságos Dethard von Winterfeld tanulmánya. A cím („Bamberg és Ják”) Bogyay Tamás utolsó témába vágó írásait idézi.<sup>19</sup> A szerző Bamberg egyik legszakavatottabb ismerője, akinek éppen ezért minden idevágó megállapítása nagy jelentőségű. 1979-es monográfiájában elutasította Ják és Bamberg közvetlen kapcsolatát,<sup>20</sup> amit Bogyay többször hevesen vitatott. Winterfeld jelen állásfoglalása a két álláspont közti kompromisszumnak tekinthető: nem ismeri el ugyan a bambergi mesterek jáki tevékenységét, de felsorolja és gazdagon illusztrálja a két repertoár közti átfedéseket. A legizgalmasabb megállapítás, hogy „Jákon valamennyi bambergi építési fázis elemei megjelennek” (510.), ami egyrészt a datáláshoz fontos adalék (511.), másrészt ezáltal a formák átvitelének kérdésében is információkhoz jutunk. Mintha a jáki mesterek egy tanulmányút vagy kiküldetés során gondosan feltérképezték (és esetleg le is rajzolták) volna a különféle bambergi motívumokat!

Marosi és Winterfeld tanulmányában közös, hogy perspektívájukat az apostol-szobrokról az egész kőfaragói emlékanyagra tágitják. Látszólag még messzebb távolodunk a kötet szűkebben vett tárgyától a következő írásokkal. Friedrich Dahm előzetes jelentése a bécsi Óriáskapu restaurálásával ismerteti meg az olvasót. A jáki és bécsi kapu összefüggése tagadhatatlan, és éppen ezért lehet izgalmas az osztrák portál stíluseredetének árnyalt elemzése. A tanulmányban javasolt datálással (1230-as évek vége–40-es évek eleje: ez valamivel későbbi az Ekbert bambergi püspök bécsi tartózkodásához igazodó korábbi osztrák álláspontnál) a két kapuzat időben szinkronba kerülne, ami egy régen elavult elsőbbségi vita kompromisszumos megoldásaként értékelhető. A bécsi kapuzaton tett utólagos beavatkozások árnyalt elemzése pedig a jáki átalakítások szempontjából is megdöbbentő lehet.

Végül az Ausztria keleti felén újabban végzett restaurálásokról kapunk körképet Manfred Koller tollából. Az írás megjelenése magyar közegben kétségkívül nagy nyereség, de mivel közvetlenül nincs köze Jákhoz, nehezen illeszkedik a kötet koncepciójába. E rövid áttekintés pusztán csak felvillanthatja az egyes restaurálások problémáit és tapasztalatait, de hivatkozásaival hasznos segítség lehet az érintettek számára. Éppen e hivatkozásokból derül ki, hogy Ausztriában sem rózsásabb a helyzet a restaurálásokkal kapcsolatos publikációkkal és dokumentációkkal.

Bármilyen gazdag is a kötet ezen része, érezhető hiányt jelent, hogy Ják művészettörténész gazdái (Mezey és Szentesi) nem vállalták a tényleges művészettörténeti analízist, ezért fontos kérdések tulajdonképpen tisztázatlanok maradtak. Ilyen a szoborgaléria datálása: erre kimondottan sehol sem kerül sor, pedig minden katalógus elemi követelménye a tárgyak keltezése. Kíváncsiak volnánk arra is, hogyan vélekedik a szerzőpáros a szobrok csoportosításáról. Mezey ugyanis technikai oldalról felveti, hogy a B3 és J11 jelű figurák nemcsak más anyagból készültek, de egyikük tömbkezelése is más, és hátoldaluk kiképzése eltér a többi-

tól, következképp ezek a többséggel aligha készülhettek egyszerre (248.). Jogos a kérdés tehát, hogy megfigyelhető-e valamilyen stílári különbség társaikkal szemben – amire azért nehéz válaszolni, mivel éppen ezek pusztultak el a leginkább.

Egy másik, összefoglalóan sehol sem tárgyalt, de bűvópatakként állandóan jelenlévő probléma a szobrok fejének kérdése. Azokról a figurákról van szó, amelyek más kötömbből faragott fejet viselnek (8 db a 13-ból). A hagyományos vélekedés szerint ezek barokk kori pótlások: már Eitelberger 1856-os cikke említette, hogy az apostolok csak részben eredeti szobrok, a legtöbb kiegészített vagy átfaragott (79.). Hamarosan történeti háttér is kínálkozott ehhez: a protestánsok vagy törökök verték volna le (historiográfiája Ipolytól az 1940-es évekig: Szentesi 84.). Azáltal, hogy e megállapítás tudománytörténeti háttere tisztázódott, elillant megfellebbezhetetlensége. Helyét bizonytalanság, kimondatlanság vette át: a szobrok elemzése során csak azt tudjuk meg, hogy az öt egybefaragott apostolén kívül „a többi fej nyaknál durván illesztett pótlás” (Mezey-Szentesi 198.), és a XIX. sz. közepe óta már mai helyükön voltak, de „a fejek stíluskritikai meghatározására és datálására még nem történt kísérlet” (201.). Ehhez járul Winterfeld óvatos fogalmazása: „A szobrok egy csoportjánál a nyaknál letört fejek utólag felillesztettnek tetszenek, olyannyira, hogy ezeket első pillantásra közepes barokk műveknek, de legalábbis a barokk korban átfaragottaknak tarthatnánk. Bár ez a lehetőség nem zárható ki teljesen, ezeknek a fejeknek a többsége mégis inkább eredetinek látszik” (502.). Ezzel szemben a restaurátorok az ellenkező véleményen vannak: „Köztudott, hogy az apostolszobrok egy részének feje utólag került a román kori szobrok csonkolt nyakára. Ezek a fejek sem méreteikben, sem arányaikban, sem stílusukban, sem helyzetükben nem illeszkednek a szobor nyakához.” (317–8.) Amiből az a fontos kérdés fakad, hogy a végleges kiállításakor fejfel vagy anélkül mutassák-e be a szobrokat (azt hiszem, minden művészettörténész egyetért abban, hogy az apostolok újbóli lenyakazása végzetes hiba volna!).

A kérdés részletes vizsgálatához a katalógus szolgálhat kiindulópontul. Bizonyos, hogy a szóban forgó fejek nem eredeti pozícióban vannak: általában más állásúak, mint az eredetiek, pl. a J12-es apostol előrenyújtott nyaka kifejezetten ellentétben van álló tartású fejével; a J13-as alakon még a hajfürtök töredékei is megvannak, melyeknek a fejen nincs nyoma. Stílári vizsgálatra az épebben megmaradt J9-es és B2-es apostolok feje alkalmas: ezek aligha lehetnek román faragványok, inkább barokk koriak, még hozzá bizonyos nézetekből kifejezetten sikerültnak hatnak. Az anyagvizsgálat még nem szolgáltatott egyértelmű eredményeket: a nyolc utólagos fejből öt a törzssel azonos kőfajtából készült (köztük a J12-es azonos anyagú és rétegzettségű!), három biztosan nem (B2, J9–10). Itt volna igazi jelentősége az alapos anyagtudományi vizsgálatnak: az azonos darabok vajon ugyanabból a bányából, ugyanabból a rétegből származnak-e? Azaz: többségében ugyanazon románkori fej átdolgozása történt-e, vagy elveszett fejeket kellett pótolni – talán nem is egyszerre? Mikor került sor az átdolgozásra: esetleg még a munka során (a J13-as szobornak talán már a XIII. században átalakították a fejét; e fej története különben is regényes, ld. 440.) vagy lényegesen később? Hogyan viszonyul a fejcsere a templom más szobrainak fejtelenségéhez (pl. apszisok)? A modernizáció nyoma a Madonna- és különösen a Sámson-faragványon is megfigyelhető, bár ennek ebből a korból nem maradtak meg a kiegészítései. Vajon

a szobrok esetleges barokk kori felújítása nem vagy csak részben korábbi sérülésekkel függött össze?

Mint igazgyöngy kagylóhéjak közé zárva, úgy rejtőzik a szobrok katalógusa a tanulmányok közt. A figurákat hierarchikus sorrendben, Krisztussal kezdve és a hozzá viszonyított távolság szerint kapjuk, végül a kapuépítmény alsó szintjén elhelyezett két faragvány következik, itt is az előkelőbb, heraldikai értelemben vett jobb oldalt előre véve. Ez a sorrend, mely tartalmilag messzemenőig helyesíthető, éles ellentétben áll a kötet egészében alkalmazott praktikus, balról jobbra tartó számozással (B1–J13), és a gyors visszakeresést szerfölött megnehezíti. Még a kiállításnak volt tapasztalata, melyet felidéz a jó minőségű illusztráció is, hogy a közel életnagyságú szobrok így szemtől szembe kissé csalódást keltőek, vonzóbbnak tűntek a kapuoromzat jótékony magasában. Kétségtelen előny ellenben, hogy jobban megfigyelhetők a részletformák. Talán ebből az adottságból fakad, hogy a részletek kissé az egész fölébe kerekedtek. A részletfotók (melyek nem is mindig érthetők első ránézésre) megelőzik az összképeket, ahogy az *egész* leírását is megelőzik a technikai részletmegfigyelések. Ez utóbbiak igen gazdagok és alaposak, de e valóságos kincsesbánya tudományos kiaknázása jobbára még a jövő feladatának tetszik.

A kötet méltó lezárását a jáki épületegyüttes (megint az egész templom! – az apostolszobrokra vonatkozó rész a katalógusban) bibliográfiája képezi, Szentesi Edit összeállításában. Az irodalomjegyzék (bár célkitűzéseiről kimondott formában nem értesülünk), teljességre törekvőnek látszik. Erre mutat, hogy bizonyos kéziratokat is tartalmaz (pl. Aufferberg 1978, de a sort jócskán folytatni lehetne), sőt a *Vasvármegyei Tanügyi Értesítő* írását (Baumgartner 1885), mely egy fontos kézirat (Stegmüller 1885) *kivonata*. A legnehezebb feladványt az összefoglaló művek jelentik: így az *Universum der Kunst* megfelelő kötetét idézi (Sauerländer 1989), a *Pelican History of Art* K.J. Conant által készített darabját nem (pedig az újabb összefoglalásokkal szemben ez Magyarország románkori emlékeit messzemenőig figyelembe vette!).<sup>21</sup> Néhány esetben az eddigi hivatkozások pontosítására is kísérlet történt. Különösen szembetűnő ez a jáki alapirodalom, Bogyay Tamás egykori monográfiája esetében. Ezt a teljes magyar szakirodalom 1943-as megjelenési évvel idézi, kivéve a szerző 1953-as cikkét,<sup>22</sup> de később ő is 1943-asnak jelölte.<sup>23</sup> A kötet nyilván 1944 elején jött ki a nyomdából, de a kéziratnak az előző évben készen kellett lennie: a könyv mindkét előszava 1943 őszeről datálódik.

A kötet pazarlóan gazdag illusztrációs anyaga a maga 421 képével, XXII ábrájával és négy kihajtható táblájával a könyv dokumentatív szerepéből adódóan egyenrangú a szöveggel. Különösen szemet gyönyörködtetőek a katalógus klasszikus szépségű fekete-fehér fotói (Hack Róbert). Ezek közül került a borítóra is: azon régi szellemes megoldást követve, hogy az első és hátsó borító ugyanazt az apostolt (J8, hihetőleg Szt. Pált) mutatja két oldalról.<sup>24</sup> Igen szépek és jól használhatók a nagyléptékű kihajtható táblák is (de miért „kihajthatók”? *kihajtani* azt szokás, ami benne van a könyvben, ezeket inkább *széthajtani*, sőt *szétteríteni* lehet); az A és B esetében a szövegesen megadott lépték és nem a léptékskála veendő figyelembe.

Éppen ezért olyan bántóak a hiányok: a fülkékről a szobrok kiszedése előtt készített immár dokumentum értékű fotósorozat nem teljes (hiányzik a B5-ös); fel tűnően kevés az alaprajz, még a templomé sem kielégítően részletes, a hosszasan elemzett nyugati karzatról pedig sosem publikáltak még alaprajzot (csak részben

enyhíti a hiányt, hogy a Műemlékvédelmi Szemle időközben közölte a karzat hosszszerszétét észak felé<sup>25</sup>); és néhány részletesebben elemzett emlék is megérdemelt volna egy-egy fotót (pl. az azóta elbontott gipszkapu a Szépművészeti Múzeum udvarán, a városligeti Jáki kápolna kapuja, az igazi kapu egykori timpanonja [ez, bár nem tartozik a frissen cserélt és restaurált faragványok közé, talán több figyelmet érdemelt volna általában is], vagy azok a gipszmásolatok, ahol jobban látszik egy részlet [pl. J8 és J13 feje, J9 bal keze]). A kisszámú színes kép a kutatástörténeti és természettudományos dolgozatokban koncentrálódik (ennek köszönhetően a fülkében álló három kulcsfontosságú szoborról is van színes fotó: 150–152. kép), de másutt is elkelt volna, így pl. a restaurátorok által egymás mellé állított eredeti és kópia viszonya is jobban megítélhető lett volna (190–191. kép). Bizonyos, hogy a jáki kapura és a homlokzatra vonatkozó további dokumentumok kimeríthetetlen bőségéből még sokáig táplálkozhat a kutatás.<sup>26</sup>

Már a szerkesztés kérdéseihez tartozik, hogy a képek és ábrák elválasztása nem logikus (hol a határ? nem minden rajz ábra, pl. 30., 414. kép stb.) és nem praktikus (mivel ábrából jóval kevesebb van [294 oldalon szóródik XXII db], ezért azok megtalálása távoli hivatkozás esetén nem könnyű, pl. 58. o. utal a 9. oldalon található V. ábrára). A katalógus rajzait nem is számozták, ezért azok nehezen hivatkozhatók. A képek esetében sok a kereszthivatkozás, de ez a szerkesztők gondosságából jól visszakereshető. Egy hibás képaláírás: a 76. kép nem a B2-es hanem a B6-os apostolt mutatja. A képaláírások és a szöveg közt néha feszültség támad: az oszlopfelek számozásánál a képaláírás kifejtőbb, ezért jobban visszakereshető (pl. 370. kép skk.); és terminológiailag sem egységes. (pl. Fürstenportal vagy Fejedelmi kapu: 358. kép, de 502. o.)

E két utóbb érintett probléma bővebb kifejtést igényel. A jáki faragványokat kétféle rövidítésrendszerrel jelölték. Az egyik az apostolokat jelöli B1-től J13-ig; noha ennek feloldására csak a szöveg közben, mintegy mellékesen kerül sor (193.), ennek ellenére az értelmes olvasó magától is rájön, hiszen logikus (bár a B és J tkp. felesleges, hiszen a számozás folyamatos) és a mellékelt könyvjelző is segít. A másik, kifejtetlenül maradt rendszer a fejezeteket jelöli. Mivel ezek egyértelmű szöveges meghatározása valóban nehezen megoldható, és a többszöri idézést is nehézkessé teszi, kézenfekvő egy rövidítési rendszer alkalmazása. Abban sincs kivetni való, hogy ahány szerző, annyiféle saját módszert alkalmaz.<sup>27</sup> Nem meglepő tehát, hogy az itt alkalmazott is eltér a Marosi Ernő által egységesnek szánt rendszertől (Marosi i. m. 1984 XXXIV/2); így pl. ami Marosinál  $N(=\dot{E})2$  az itt  $\dot{E}.II.$ , ami ott  $n(=\dot{e})5$ , az itt  $\dot{E}m.IV$ . Ez önmagában még nem baj, a baj az, hogy sehol sincs feloldás, az olvasó csak saját leleményességére hagyatkozhat, ez pedig egy ilyen viszonylag bonyolult rendszer esetében roppant veszélyes!

A másik érintett probléma a terminológia. Talán a kétnyelvűség hatása is, hogy a német és magyar megfelelők kiszámíthatatlanul váltakoznak (pl. 519.: Bécs: Stephansdom, de Óriáskapu és nem Riesentor – máskor az is: pl. 530., 459!). Ha a német verzióban az eredeti amúgy is visszakereshető, lehetne bátrabban használni a magyar alakot. De ez nemcsak a művek megnevezésénél okoz gondot. Ami a B5-ös faragványnál kómozgató szerszám (*Wolf*) és köemelő olló helye (359.), az a Sámson-szobornál farkas és farkaslyuk (459.). Itt még lehet a hazai terminológia kialakulatlanságára hivatkozni. De miért kell azt olvasnunk, hogy az északi mellékhajófal külső falpilléreit „lizénák elé állított erélyes háromnegyedoszlopok”



alkotják (12.), mikor ez csak az emeleti zónában jelentkezik (hiteles formában mindössze egy, a legnyugatabbi őrsi), míg az összes többi eredeti támaszt a földszinten három háromnegyedoszlop kötege alkotja, lízéna alkalmazása nélkül. A kérdés a kötelező precizitáson túl azért nem jelentéktelen, mert Bogyay 1943-ban ebből a különbségből messzemenő (bár kissé túlzó) következtetéseket vont le (i. m. 18–19.). Másutt a jáki oszlopfők kivétel nélkül mint háromnegyedoszlopok fejezetei szerepelnek, noha az északi mellékhajó karzattartó pilléréhez inkább féloszlopként leírható támasz járul (vö. 386. kép). E kisebb pontatlanságokat azért érdemes szóvá tenni, mert a szerkesztők bevallott törekvése volt, hogy az építészet- és szobrászattörténeti leíró nyelvezet kialakulatlanságából fakadó nehézségekkel megbirkózzanak (XVII.) – és a buktatókat az esetek többségében sikerült is elkerülni.

Hogy ez valóban nem kis nehézségeket okozhatott, arra leginkább az egyes tanulmányok és a nagyobb egységek magyar és német címeinek összevetéséből következtethetünk. Főntebb jeleztük, hogy „A kapuépítmény oromzatának kutatása” nem fedi tökéletesen az írás tartalmát; szemben a német változattal (Baubefunde am Westportalgiebel: ez kifejezetten utal a kutatás *eredményességére*). Hasonlóképpen kifejezőbbnek tűnik a „Beiträge zur Stilfragen”, mint „A jáki szobrászat: tanulmányok” (bár a csoport tartalmát ez sem fedi le teljesen, hiszen az osztrák restaurálásokról szóló tanulmány is ide szorult).

A szerkesztés jelentéktlenebb kérdései közé tartozik a tartalomjegyzék elhelyezése: ti. ott találjuk, ahol az tudományos katalógusokban lenni szokott. Sajnos e szép szokás követése azzal jár, hogy még a gyakorlott kéz se mindig talál rá elsőre. A dilemma érthető, és ha nem akart a püspöki előszó elé tolakodni, elbújhatna szerényen, a régi hazai szokásoknak megfelelően a könyv végén. A kötetnek előnyére vált volna mutatók készítése (név-, helynév-, tárgymutató: pl. apostolfejek – bár sziszifuszi munka lett volna). A kiadvány azzal is büszkélkedhet, hogy örvendetesen kevés a sajtóhiba. A jáki apostolszobrok vaskos monográfiáját masszív könyvészeti tálalásban (fűzve, kemény kötésben) veheti kézbe az olvasó: ami a kiadó részéről nagy előzékenységet és előrelátást tanúsít, hiszen alighanem évtizedekig ezt fogják forgatni a Jákról valamit megtudni vágyó kutatók és hallgatók generációi.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> MAROSI Ernő: Die Benediktinerkirche St. Georg zu Ják. Bauwerk und kunsthistorische Problematik. AHA XXXIX. (1997) 19–70.

<sup>2</sup> Vö. MAROSI Ernő: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts. Budapest, 1984. a katalógus a 385 oldalas könyv 191–206. lapján

<sup>3</sup> A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Szombathely, é.n. 47–49. A Hekler-emlékkönyvbe szánt bővebb ikonográfiai dolgozat (említve: uo. 100.) végül is nem készült el.

<sup>4</sup> ENTZ Géza előadása a budapesti Kossuth Klubban 1973. január 23-án „A jáki karzat falfestményeinek ikonográfiája” címmel, idézi: RADOCSEY Dénes: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest, 1977. 11. Nyomtatásban: ENTZ Géza: Die Wandmalereien der Westempore in Ják. in: Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Wien – Stuttgart, 1975. 172–181.

<sup>5</sup> WEHLI Tünde: Donátorábrázolások a magyarországi román kori monumentális művészetben. in: Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk.: SZÉKELY György. Budapest, 1984. 357–372.

- <sup>6</sup> MAROSI Ernő: Megjegyzések a középkori magyarországi művészet liturgiai vonatkozásaihoz. in: „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk.: TÜSKÉS Gábor. Budapest, 1986. 88–116.: 107. és TÓTH Melinda: Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép. Ars Hungarica, XXIII. (1995) 137–153.: 144–145.
- <sup>7</sup> Szt. Györgyként: TÓTH Melinda: Árpád-kori falfestészet. Budapest, 1974. 60.
- <sup>8</sup> GEREVICH Tibor: Magyarország románkori emlékei. Budapest, 1938. 222. DERCSENYI Dezső: A jáki templom. Budapest, 1957. 37. TÓTH M. i. m. 1974 60–62. stb.
- <sup>9</sup> BOGYAY i. m. 1943 57.
- <sup>10</sup> ÉBER László: Magyarország Árpád-kori művészete IV. Múbarát, II. (1922) 161–169: 164.
- <sup>11</sup> KÁDÁR Zoltán: A székesfehérvári István koporsó ikonográfiája. Művészettörténeti Értesítő, IV. (1955) 201–204.: 202. és újabban MAROSI Ernő a PPKE Művészettörténeti Tanszéke által szervezett keresztény ikonográfiai konferencián 1999 márciusában „Szent István megkeresztelése” címmel elhangzott előadásában (vö. Művészettörténeti Értesítő, XLVIII. (1999) 171–180.).
- <sup>12</sup> RÁCZ György: Egerszeg első említése 1247-ből. in: Zalaegerszeg évszázadai. Várostörténeti tanulmányok. Zalaegerszeg, 1997. 67–98. Uő.: A Ják nemzetség és monostoralapításai. Vasi Szemle LIV. (2000) 7–26., 159–181.
- <sup>13</sup> Vö. TÓTH Sándor: Pillér és ív a magyar romanikában. in: Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk.: BARDOLY István – LÁSZLÓ Csaba. Budapest, 1998. 49–73.: 62.
- <sup>14</sup> Mint ahogy a műemlékesek évtizedekkel később sem sok esélyt adtak a beleszólásra: ld. a felsőörsi plébános közelmúltban publikált naplójegyzeteit az idézett Koppány Tibor emlékkönyvben, 83–96.
- <sup>15</sup> BAKÓ Zsuzsanna Ildikó: Gerece Péter fényképhagyatéka. Budapest, 1993.
- <sup>16</sup> SZÉCHÉNYI Miklós: A Szt. György vértanúról nevezett jáki apátság története. Budapest, 1901. 60.
- <sup>17</sup> MAROSI i. m. AHA 1997 49.
- <sup>18</sup> Az Ausztriában alkalmazott mésztejbevonatot értékeli SZENTESI Edit: A Schönggrabern-szindróma. Ars Hungarica, XXIII. (1995) 25–45.: 38.
- <sup>19</sup> „Bamberg und Ják im Licht neuer Forschungen”, in: Künstlerischer Austausch. Hrsg. v. Thomas GAEHTGENS. Berlin, 1993. 81–88. és „Ják és Bamberg”, in: Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk.: VALTER Ilona. Budapest, 1993. 11–20.
- <sup>20</sup> Dethard von WINTERFELD: Der Dom in Bamberg. Berlin, 1979. I. 146.
- <sup>21</sup> Kenneth John CONANT: Carolingian and Romanesque Architecture 800–1200, új kiadása: London – New Haven 1993. Jákról: 409.
- <sup>22</sup> Thomas von BOGYAY: Normannische Invasion – Wiener Bauhütte – Ungarische Romanik, in: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie II), Baden-Baden 1953. 273–304.: 301<sup>49</sup>: „o.J. (1944)” – továbbá GOSZTONYI Gyula recenziója: Dunántúli Szemle IX (1944) 232–235.
- <sup>23</sup> Pl. idézett berlini előadása: 85<sup>6</sup>, Entz emlékkönyv 1993: 17<sup>10</sup>
- <sup>24</sup> Vö.: Arturo Carlo QUINTAVALLE (ed.): Wiligermo e Matilda. Milano 1991. azzal a különbséggel, hogy ott a fotó színes.
- <sup>25</sup> V. GYÖRFFY Ilona – VAJDA József: Műemlékek felmérése. A fotogrammetria építészeti alkalmazásának fejlődése. Műemlékvédelmi Szemle, VIII. (1998) 2. sz. 175–202.: 178.
- <sup>26</sup> Pl. D. MEZEY Alice: Myskovszky Viktor Jákon? in: Myskovszky Viktor és a mai műemlékvédelem Közép-Európában. Bratislava–Budapest, 1999. 184–191.
- <sup>27</sup> Pl. Pannonhalmához: LEVÁRDY Ferenc: Pannonhalma építéstörténete I. Művészettörténeti Értesítő, VIII. (1959) 27–43.: 1. kép; MAROSI i. m. 1984 215: XXXIV/5. TAKÁCS Imre: Pannonhalma újjáépítése a 13. században. in: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve I–III. Szerk.: TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. I. 170–236.: a feloldás a 256. o. utáni kihajtható ábrán.

## HELYREIGAZÍTÁS

---

Tisztelt Szerkesztő Úr!

A sátán ismét incselkedett. Az *Ars Hungarica* 2000. évi 1. számában (a 6. oldalon, az első bekezdés végén) egy ismert gondolatot kívántam felidézni a „pregnans pillanat” szókapcsolatban, jelezve azt is, hogy „lessingi értelembe”. Ebből „leasingi” lett, amihez kellett egyszer a kéziratból való eltérés, s kellett a korrektúra felületes olvasása – ami mindenképp az én hibám. Bár az idézet tekinthető lízingnek is, én mégis G. E. Lessingre kívántam utalni. Elnézést kérek.

Marosi Ernő

)

**800 Ft**